367

ACAD. LESEH.
-5FEB19'9

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER, KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

XI. JAHRGANG · HEFT 1/2 — JANUAR 1919

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianplatz 7

Paris, 55 avenue des Champs Elysées

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

Antiquariat

PAUL GRAUPE

Ich suche:

Nagler's Künstler-Lexikon
Bartsch-Peintre graveur
Vicaire-Manuel
sowie sämtliche
Verzeichnisse
der graphischen Werke
von Künstlern des 18. u. 19. Jahrh.
bis zur Gegenwart

z. B.: Delteil, Zorn, Corot, Millet, Lehrs, Stauffer, Guerin, Forain, Harrington, Haden, Mascha, Rops usw.

Angebote erbeten

BERLIN W 35

Lützowstr. 38

Unsere demnächstigen Auktionen:

1. **Nachlaß Thekla von Düsseldorf in Coblenz.**
   Schnitz- und Intarsienmöbel, Porzellane, Steingut und Fayencen, Arbeiten in Edelmetall und Schmuck, Kleinkunst usw.
2. **Sammlung Dr. Wangemann in Aachen.**
   Prachtvolle Möbel, namentlich des Aachen-Lütticher Stils, Arbeiten in Holz, hervorragende Arbeiten in Silber, Eisen und kunstgewerbliche Gegenstände, etwa 3000 Nummern stark.
3. **Stichsammlung: Bolte in Schwerin.**
   Über 4000 Blätter.
4. **Sammlung: von Wittgenstein in Cöln.**
   Prachtvolle Renaissance-Möbel meist Cölner Provenienz, Siegburger, Nassauer und Raerener Krüge, Porzellane darunter mehrere hundert chinesische und japanische Schüsseln und Teller, Arbeiten in Holz, Silber usw.
5. **Münzsammlung**
   zirka 3000 Nummern stark, vorwiegend Taler darunter große Seltenheiten.

MATH. LEMPERTZ'

Buchhandlung u. Antiquariat

(Inh.: P. Hanstein & Söhne)

Cöln a. Rh., Neumarkt 3

Kunstauktionshaus

Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz, Aachen

Bevorstehende Auktionen

Frühjahr 1919: Sammlungen und Schloßeinrichtung des verstorben. Barons von Steengracht auf Schloß Moyland bei Cleve.
Katalog mit 32 Lichtdrucktafeln im Druck

Frühjahr 1919: Künstlerischer Nachlaß des verstorbenen Kunstmalers C. W. Allers-Karlsruhe.
Katalog mit Abbildungen im Druck

DER·CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR·DIE·INTERESSEN·DES KUNSTFORSCHERS & SAMMLERS

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

XI. JAHRGANG 1919

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

C 4821-13
11
1919

Inhalts-Verzeichnis

I. Kunst und Künstler

Seite

Behne, Adolf, Werkstattbesuche. I. Fritz Stuckenberg 281
— — II. Jefim Golyscheff 722
Biermann, Georg, Hugo von Habermann 605
— Neue Graphik von Walter Klemm 587
Brieger, Lothar, Ludwig Meidner 69
Burchard, Ludwig, Neue Bilderbücher 273
Däubler, Theodor, César Klein 241
Edschmid, Kasimir, Rudolf Großmann 353
— Gunschmann 459
Freundlich, Otto, Janthur als Graphiker 510
Grautoff, Otto, Die Auflösung der Einzelform durch den Impressionismus 248
Henry, Daniel, Maurice de Vlaminck 757
Hildebrandt, Hans, Die Glasgemälde Adolf Hölzels 33
Hoetger, Bernhard, Der Bildhauer und der Plastiker 165
Kirchner, Joachim, Franz Heckendorf 389
— Dekorative Wandmalerei. (Zur Eröffnung der Frühjahrsausstellung der Berliner Sezession) 286
Landsberger, Franz, Impressionismus und Expressionismus. I. Zur Apologie des Impressionismus 612
— — II. Der neue Ausdruck 637
— — III. Die neue Stellung zur Natur 685
— — IV. Zur Kritik des Expressionismus 717
Passarge, Walter, Die Stellung des Holzschnitts in der expressionistischen Kunst 480
Pfister, Kurt, Edwin Scharff 799
Schmidt, Paul Ferd., Max Beckmann 675
— Georg Wilhelm Kolbe 8
Schwarz, Karl, Hugo Krayn 205
Spengemann, Christof, Kurt Schwitters 573
Uhde-Bernays, Hermann, Nicolaus Mathes 126
Uphoff, C. E., Bernhard Hoetger 427
— Paula Modersohn 535
— Christian Rohlfs 789
Wolfradt, Willi, George Groß: Der Abenteurer 762

II. Architektur

Gerstenberg, Kurt, Revolution in der Architektur 255
Hoeber, Fritz, Architekturaufgaben der Gegenwart 320
— Die Vergeistigung einer Industriestadt 467, 503
— Deutsche Kunstmesse 767
— Persönlichkeit und Volkstum in der Baukunst der Gegenwart 76
Venitz, A., Die Wohnform in der künftigen Siedlung 313
Wolf, Paul, Die Architektur im neuen Deutschland 3
— Die Kleinwohnung — eine Forderung künftiger deutscher Baukultur 174

III. Sammelwesen und altes Kunstgewerbe

Baum, Julius, Die Bildwerke der Sammlung Schnell in Ravensburg 324
Berger, J. W., Johann Heinrich Eisenträger und seine Tätigkeit an der landgräflich-Hessen-Kasselschen Porzellanfabrik 653
Bombe, Walter, Vom Kölner Kunsthandel. Gemälde-Studien 448, 487

Seite
Noack, Friedr., Lord Briſtol, der abſonderliche Kunſtfreund 693
Pelka, Otto, Ältere Bernſteinarbeiten 618
Rieſebieter, O., Aus deutſchen Fayencefabriken 369, 405
Sauerlandt, Max, Ein Schmuckfund aus Weißenfels vom Anfang des 14. Jahrhunderts . . 519
Scherer, Chriſtian, Niederländiſche und deutſche Kleinbronzen im Herzoglichen Muſeum zu Braunſchweig 109
Secker, Hans F., Neuerwerbungen des Kunſtgewerbemuſeums in Danzig im Jahre 1918 . . 545
— Neuerwerbungen der Städtiſchen Kunſtſammlungen in Danzig 1918 727
Schaefer, Karl, Stockelsdorfer Fayencen 14
Waetzoldt, Wilhelm, Kunſtkritik aus Sturm und Drang. J. J. W. Heinſes Briefe aus der Düſſeldorfer Gemäldegalerie 42

IV. Kunſtpolitik und Denkmalpflege

Behrendt, Walter Curt, Die ſozialen Grundlagen der Wohnbaukunſt 582
Grautoff, Otto, Denkmalſchutz und Kunſtraubpolitik in Frankreich 82
Mackowsky, Hans, Das Erbe der Hohenzollern 37
Poſſe, Hans, Der Kunſtbeſitz des ſächſiſchen Königshauſes. III. 181
Spengemann, Chriſtof, Kunſt, Künſtler und Publikum. I. Stellung zur Kunſt 402
— — II. Werkentſtehung 804
Steinmann, Ernſt, Sammelleidenſchaft der Bonaparte 808
Uebe, Rudolf F., Kunſtſchätze der Herzöge von Anhalt. IV. 184
Uhde-Bernays, Hermann, Der Kunſtbeſitz der Wittelsbacher 40
Uphoff, C. E., Die Sozialiſierung der Kunſt 214
— Der organiſierte Künſtler 646
— Künſtler, Kunſt, Sozialismus 121
— Künſtler, Kunſt und Staat 363

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Seite

Abbruch des Palais Porzia in München (Kurt Pfister) 492
Adolf Hildebrands Reinhardt-Brunnen in Straßburg (Fritz Hoeber) . . . 593
Aufgaben bayr. Kunstpolitik 377
Aufhebung des englischen Kunstausfuhrverbotes . . 189
Ausfuhrverbot in Österreich (G. W.) 189
Das Manifest radikaler Künstler in Zürich . . . 338
Die werdende Kunst und die Weltwirtschaft (Cincinnatus) 132
Der Film im Dienste der Kunsterziehung (adr.) . . 257
Der Friedensvertrag und der Genter Altar 295
Der „Kunstraub" an Deutsch-Österreich (G. W.) . . . 133
Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung 1922? (B.) . . 528
Ein schwedischer Vorschlag über die Zukunft der Museen (adr.) 91
Ein Staatsamt der schönen Künste in Deutsch-Österreich? (G. W.) 188
Eine tote Akademie, die nicht sterben will (Cincinnatus) 186
Erbe der Habsburger, Das (Gustav Wallaschek) . . 527
Erhaltung des ehemals fürstlichen Kunstbesitzes . . . 492
Frankfurter Messe und der Kunsthandel, Die . . . 562
Freie Lehrkanzeln f. Kunstgeschichte 664
Grünewalds Isenheimer Altar 664
Italienische Stimme zum Kunstraub (K. B.) 138
Kölner Kunstpflege (L.) . . 461
Kritik als Tat (Christof Spengemann) 294
Kubismus und deutsches Kunstgewerbe 741
Leiden der Kunst (Christof Spengemann) 377
Massenkunst oder Volkskunst? (Br.) 48
Meier-Graefe üb. Dresdner Kunst- u. Museumspolitik 701
„Museum extension" . . 741
Österreichs Ausverkauf . . 663
Pariser Zukunftskunst (O. G.) 223
Qualität oder Quantität? (Deutscher Kunstexport) (Kappa.) 222
Über die Umgestaltung der Museen (B.) 221
Unterrichtsplan der staatl. Kunstakademie zu Düsseldorf, Der 627
Vakanz an deutschen Museen 664
Verkauf der Oldenburger Galerie, Der 663
Verwertung der preußischen Schlösser, Die 663
Völkerbund im Künstlerischen, Der (Cincinnatus) . 51
Vom Propagandawert der Kunst (K.) 92
Vorschlag zu einem volkstüml. Kunstprogramm (S.) 48
Weimarer Kunstschul-Programm, Das (F. H.) . . . 292
Werkbund-Krisis (Paul F. Schmidt) 704
Wiederaufbau d. zerstörten Gebiete (Paul Wolf) . . 460
Wiener Kunstamt, Das . . 296
Württembergische Museen- und Denkmalpflegefragen (E. Gradmann) 409

Sammlungen

Der Verkauf der Oldenburger Galerie 814
Die moderne Galerie in Berlin (Gerstenberg) . . 562
Dublin und die Sammlungen von Sir Hugh P. Lane † 777
Ein deutsches Theatermuseum 777
Goethe-Nationalmuseum in Weimar 742
Hohkönigsburg, Die . . . 742
Italiener in der Wiener Hofbibliothek, Die (G. W.) . 190
Gustav Klimt 140
Londoner Museumssorgen (H.) 338, 627
Neue Staatsgalerie in München, Die (Kurt Pfister) . 492
Neuordnung der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (J. C.) 297
Pradomuseum in Madrid, Das 565
Rückkehr der alten Meister in den Louvre 223
Sammlung Fiedler, Die . 140
Stiftungen für die Berliner Museen 814
Wiedereröffnung der Münchener Neuen Pinakothek (Kurt Pfister) 595
Zukunft der Nationalgalerie (H. Friedeberger) . . . 138
Zur Eröffnung der Hamburger Kunsthalle (R. Schapire) 378

Ausstellungen

Altona 494
Amsterdam 339
Basel 52, 494, 664
Bayreuth 742
Berlin 24, 52, 93, 140, 379, 665, 742
Brüssel 529
Budapest 190
Cambridge 777
Danzig 494
Dordrecht 339
Dresden 379
Frankfurt a. M. . . 140, 339
Genf 53
Gent 778
Haag 53
Haarlem 140
Hamburg 778
Kopenhagen 339
Leiden 24
Leipzig . . . 190, 665, 818
London 190, 224, 297, 339, 379
Madrid 53, 778
München . . 53, 224, 411, 705
Paris . . 140, 340, 565, 705
Posen 742
Stuttgart 380
Venedig 340
Weimar 24, 53
Wiesbaden 598
Vincennes 705
Versailles 705
Zürich 140, 411, 706

Aereboe, Albert. Zur Ausstellung seiner Bilder in Hamburg 464

Seite

Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin . . 412
— von Mosaiken 141
— neuer Kunst in Greifswald 566
Badische Land im Bild, Das 142
Beckmann, Max. Zur Ausstellung seiner neuesten Arbeiten in Frankfurt a. M. 380
Berliner Ausstellungen. Kurt Schwitters im „Sturm" . 462
Sommerausstellungen in Berlin 565
Darmstädter Sezession . . 668
Dresdner Sezession Gruppe 1919, Die erste Ausstellung der 340
Dresdner Sommerausstellungen 496
Düsseldorfer Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrh. 665
Freie Sezession Berlin 1919 462
Hallesche Kunstausstellung 1919 816
Hamburger Ausstellungen . 742
Hannoversche Sezession . 145
Hansa-Werkstätten in Hamburg 779
Heidelberger Maler der Romantik 54, 381
Herbst 1919. (5. Gesamtausstellung. Galerie Goltz-München) 600
Jubiläum der Kunstakademie zu Düsseldorf . . . 667
Junge Rheinland, Das . . 495
Kunst in der französischen Schweiz 224
Eine Kunstausstellung der Ententestaaten in Paris . 224
Münchener Ausstellungen 416, 628, 706
MünchenerNeuenSezession, Fünfte Jahresausstellung der 383, 411
Neue Graphik lebender deutscher Meister . . . 258
Neue Kunst in Ostpreußen 667
Rheinisches Kunstleben . . 814
Hans Thoma-Ausstellung im Frankfurter Kunstverein 598
Wiedereröffnung der Galerie Flechtheim in Düsseldorf, Die 341
Wiener Ausstellungssommer 1919 414

Seite

Wiener Herbstsaison . . . 778
Züricher Ausstellungen . . 416
Amsterdam . . 190, 298, 629
Basel 780
Berlin 24, 54, 93, 146, 190, 224, 259, 298, 342, 381, 497, 629, 630, 668, 707, 780
Casper 54, 816
Cassirer 24, 54, 146, 381, 707
Freie Sezession 24
Graphisches Kabinett (J. B. Neumann) 24, 94, 146, 298, 342, 707
Gurlitt 24, 94, 146, 259, 816
Künstlerhaus 93
Ferdinand Möller 54, 224, 497, 816
Karl Nicolai . . 94, 342, 780
Neue Kunsthandlung (Tauentzinstr. 6) . . . 94, 629
Schulte 25, 94, 146, 260, 744, 816
Sezession . . . 94, 381, 815
Sturm 342, 497, 567, 600, 707, 816
Bern 94, 224, 567
Breslau . 260, 498, 600, 780
Budapest 54
Charleroi 708
Darmstadt 381
Dresden 54, 95, 146, 190, 191, 381, 417, 708, 780
Galerie Arnold . . 54, 191
Kunstausstellung Emil Richter 95, 146, 190, 381, 567, 600, 668
Düsseldorf . . . 95, 381, 529
Galerie Alfred Flechtheim 382, 529
Erfurt 191, 817
Frankfurt a. M. 25, 55, 146, 191, 342, 381, 417, 464, 567, 630, 631
Gotenburg 55
Haag 298, 382, 744
Hamburg 55, 530
Hannover 55, 260, 382, 530, 600, 744, 780, 817
Innsbruck 668
Karlsruhe 95, 708
Köln 631, 745
Kopenhagen 780
Leipzig 55, 95, 146, 224, 260, 298, 417, 745
P. H. Beyer 95, 146, 224, 298, 417, 708
London . . . 146, 298, 382
Magdeburg 530

Seite

Mailand 146, 382
Mannheim 25
München 55, 95, 147, 191, 225, 342, 383, 498, 530, 600
Galerie Caspari 55, 147, 498, 669
Galerie Hans Goltz 55, 147, 225, 383, 498, 567, 600, 669
Moderne Galerie Thannhauser 95, 191, 342, 383, 498, 530, 600, 631, 669, 745, 780, 817
New York 817
Nürnberg 147
Oxford 383
Paris . 191, 225, 383, 745, 817
Eine Ausstellung der Pastelle von Latour . . . 225
Eine kunstgewerbliche Ausstellung im Pavillon Marsan 225
Rotterdam 56, 343
Stockholm 343
Utrecht 147
Weimar 260
Wien 25, 56, 147, 191, 260, 300, 343, 498, 499
Halm & Goldmann . 57, 300
Künstlerhaus 57
G. Nebehay . . . 260, 745
Sezession . . . 25, 191, 298
C. J Wawra . . . 299, 383
Wiesbaden . . 631, 780, 817
Winterthur 417
Zürich 57, 95, 147, 343, 383, 530, 567, 708, 817

Von Künstlern und Gelehrten

Fritz Baer † 147
Hermann Bahlsen † . . . 746
Sven Richard Bergh † . . 96
Martin Brandenburg † . 147
Theo von Brockhusen † . 260
H. C. Frick † 818
Theodor Hagen † 96
Hermann Helmer † . . . 300
Max Klinger 708
Aenne Koken † 260
Hugo Krayn † 57
Karl Larsson † 58
Heinrich Lefler † 191
Wilhelm Lehmbruck † . 191
Ernst Lemberger † . . . 669
Alexander Mayer † . . . 58

Seite

Claus Meyer † 818
Franz Metzner † 192
Pompeo Molmento . . . 819
Corrado Ricci . . . 781, 818
Joſeph Poppelreuter † . . 96
Carl Rehorſt † 58
Auguſte Renoir † 818
Fritz Roeber 746
Alfred Philippe Roll . . 781
Bruno Sauer † 344
Fritz Schaper † 818
Alois H. Schram † . . . 300
Paul A. Seehaus † . . . 192
Louis Tuaillon † 148
Leonardo da Vinci . . . 192
Alexander von Wagner † 58
Berufungen 601
Der Wurf 746
Neue Lehrer an der Düſſeldorfer Kunſtakademie . . 746
Amſterdam 58
Baſel 59, 193, 344
Bautzen 59
Berlin 96, 148, 225, 261, 344, 464, 531, 669, 746, 781
Bonn 59
Breslau 59, 193, 746
Budapeſt 148
Compiègne 708
Dresden 59, 193, 384, 499, 670, 708
Erlangen 261
Frankfurt a. M. 384
Göttingen 670, 781
Greifswald 300, 384
Haag 25, 746
Halle 499, 708
Hamburg 26
Hannover . . . 26, 148, 709
Heidelberg 344, 499
Karlsruhe . . 226, 301, 709
Koburg 601
Köln 568
Leipzig 59, 781
London 149, 631
Luzern 384
Magdeburg 193
Mannheim 96, 193
München . . 59, 193, 601, 670
Offenbach a. M. 149
Paris 193, 746
Rom 149, 709
Roſtock 670, 782
Stuttgart 59, 97, 193, 226, 709, 746
Ulm 97
Weimar 59, 97, 226, 344, 531
Wien . 97, 193, 301, 417, 782

Seite

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Avalun-Drucke 304, 419, 532, 710
Barlach, Der arme Vetter 195
Bibliophilen-Drucke . 152, 196
Birnbacher, G., Feiniger, L., uſw., Die Fibel 531
Bizer, Emil, Vier Anſichten aus der Frankfurter Altſtadt 531
Boſſert, O. Richard, Graphiſche Arbeiten . . . 262
Burchartz, Max, Raskolnikoff 671
Bucherer, Max, Holzſchnitte 195, 196
Bud, Walter, Radierungen 632
Chodowiecki-Sammlung Stechow 820
Corinth, Lovis, Das Gaſtmahl des Trimalchio . . 819
— Der Venuswagen . . . 531
Dreiländer-Verlag, München 151
Drucke der Marées-Geſellſchaft 670
Dürer, Albrecht, Kupferſtichpaſſion 531, 532
Eberz, Joſef, Viſionen . 710
Ewald-Hanau, R., Eislauf 531
Fingeſten, Michl, Genin, Robert, Typen aus Berliner Spelunken 465
Gaul, Auguſt, Vom Freſſen der Tiere 782
Gleichmann, Otto, Antiochus 819
Goldſchmitt, Bruno, Die Bibel 465
„Die Graphik“ 820
Grunenberg, Arthur, Figuren. 782
Heckendorf, Franz, Sonne 782
Hoelloff, Curt, Nächte . 228
Hoffmann, Ludwig, Bebauungspläne für die Stadt Athen 26
Kätelhön, Hermann, Radierungen 631
Kirſchſtein, L., Jüdiſche Graphiker aus der Zeit von 1625—1825 151
Klemm, Walter, Holzſchnitte 196, 228

Seite

Kolb, Alois, Triſtan und Iſolde. 531
Kuhnert, Wilh., Im Lande meiner Modelle 97
Liebhaberbücher 632
Meid, Hans, Radierungen 97, 631
— — 6 Lithographien . . 631
Müller, Hans A., Divertimento 464
Münch-Khe, W., Die Geborgenen 229
Neue Graphik 97, 98, 151, 152, 194, 195, 228, 229, 303, 304, 344, 345, 384, 385, 417, 418, 464, 465, 531, 532, 710, 711, 747, 748, 782, 783
Neue Liebhaberdrucke 303, 747
Neue Luxusdrucke 229, 263, 345, 384, 418, 709, 784
Neuerſcheinungen bei Amsler & Ruthardt, Berlin 98, 228
— bei Bruno Caſſirer, Berlin 98, 150, 386, 418, 423
— bei Paul Caſſirer, Berlin 97, 98, 194, 195, 228, 418, 632, 747
— bei Fritz Gurlitt, Berlin 151, 195, 304, 344, 345, 531
— bei Emil Richter, Dresden 151, 193, 346
— bei Friedrich Dehne, Leipzig 819
— bei F. Bruckmann, A.-G., München 195, 229, 421, 465, 782
— bei Hans Goltz, München 98, 152, 195, 671, 710
— bei O. Goldſchmidt-Gabrielli. 98
Nitſche-Nietzſche, Frz., Verſchied. Blätter . . . 632
Pechſtein, Max. 195
— Reiſebilder 228
Plünnecke, Wilh., Die Peſt 60
Raskolnikoff 671
Röhricht, Wolf, Das Hüttenwerk 60
Schenke, Max, Das graphiſche Werk. 531
Schneider Kainer, Lene, Amſterdam. 782
Schrammen, Eberhard, Nordiſche Landſchaften . 632
— Schmerz und Klage. . 632
Seewald, „Robinſon-Cruſoe“ 671

Seite

Singer, H. W., Jahrbuch der Original-Graphik . . 783
Slevogt 418
Stern, Ernst, Lithographien zu: Die Büchse der Pandora 345
Thylmann, Karl, Holzschnitte 304
Leffer Ury als Graphiker . 784
Versteigerung der Sammlung Davidsohn 784
Weinzheimer, F. A., Dantes Inferno 263
Wilm, Hubert . . . 98, 304
Zeising, Walter, Matthäikirchhof in Leipzig . . 632

Büchersammelwesen

Arkadien 822
Karl der Große als Büchersammler 823
Neuerscheinungen bei Bruno Cassirer, Berlin 820
— im Insel-Verlag . . . 820
Plan einer Reformations-Bibliographie, Der . . . 822

Neue Bücher und Zeitschriften

Altdorfer 634
An die Laterne 227
Anatomie des Leonardo da Vinci 501
Archiv für Geschichte und Ästhetik der Architektur . 151
Baer, C. H., Kleinbauten und Siedelungen . . . 423
Bahr, Herm., Expressionismus 346
Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg . 633
Begeer, Carel J. A., Niederländische Edelschmiedekunst 568
Behne, Adolf, Oranienburg 422
Behrendt, Walter Curt, Neue Aufgaben der Baukunst 601
Berend, Charlotte, Das Theater 633
von Boehn, Max, Rokoko 227
Bredt, F. W., Altdorfer . 634
— E. W., Ovids Metamorphosen 749

Seite

Bücherwurm, Der 99
Burckhardt, Jakob, Die Kultur der Renaissance in Italien 422
Clemen, Paul, Kunstschutz im Kriege 501, 671
Dehio, Geschichte der deutschen Kunst . . 569, 748
Der Geist der neuen Volksgemeinschaft 422
Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts 302, 386
Dresdener Sezession, Gruppe 1919 . . . 346, 422
Dresdner, Alb., Über die Zukunft der Künstler . . 98
Duret, Théodore, Die Impressionisten 193
Eine neue Kunstpresse . . 533
Englische Kunstliteratur . 194
Expressionismus 226
Fischer, Max, Jos. Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei . . . 633
Forster Gela. 422
Frank, Sepp, Goethes Balladen 533
Friedländer, M. J., Der Kunstkenner 386
Ganymed, Der 569
Gasquet, Erinnerungen an Paul Cézanne . . . 227
Genius, Zeitschrift für werdende und alte Kunst 347, 420
Geschichte der Münchener Malerei im 19. Jahrhundert 421
Gottschalk, Paul, Die Buchkunst Gutenbergs und Schöffers 60, 532
Grautoff, Otto, Formzertrümmerung und Formaufbau 501
Grünewaldbuch, Ein neues 149
Hagen, Oskar, Ein neues Grünewald-Buch. . . . 149
Handzeichnungen alter Meiste 421
Hausenstein, Wilhelm Albert Weisgerber . . . 261
— Über Grünewalds Isenheimer Altar . 346, 711, 749
— Vom Geiste des Barock 749
Heidelberger Totentanz . 532
Hodler-Bücher 150
Hundertfünfzig Jahre Deutsche Kunst 346

Seite

Inselschiff, Das . . . 671, 786
Justi, Ludwig, Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert . . 569
Kautzsch, Rudolf, Neeb, Ernst, Der Dom zu Mainz 632
Kehrer, H., Grünewald, Das Wunder des Isenheimer Altars 60
Kirchner, Joachim, Junge Berliner Kunst 749
Kleinbauten und Siedelungen 423
Kleukens-Presse . . 533, 821
Klimt, Gustav, 25 Handzeichnungen 347
Koppay, Eine Künstlermonographie 347
Kümmel, Kunstgewerbe in Japan 386
Kunstblatt 99
Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert 423
Künstlerhanddruck . . . 150
Küppers, Paul Erich, Das Kestnerbuch 786
Mayer, Aug. L., Handzeichnungen spanischer Meister 99, 149, 150
Meier-Graefe, Julius, Degas 749
Michel, Wilhelm, Darmstadts Zukunft als Kunststadt 261
Münchner Blätter für Dichtung und Graphik . . . 60
Naglers „Monogrammisten“ 532
Neue Aufgaben der Baukunst 601
Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 1919 193
Neue Deutsche Exlibris . 569
Neue Erde, Die 151, 194, 424
Neue französische Malerei 602
Neue Kataloge 262, 302, 421, 533, 632, 670
Neue Merkur, Der . . . 227
Nikolaus, Paul, Tänzerinnen 421
de Nora, A., Madonnen 533
Orchideengarten 151, 227, 501
Osthaus, Karl Ernst, Grundzüge der Stilentwicklung 99

Seite

Pauli, Guſtav, Paula Moderſohn 302, 386
Pelka, Otto, Chineſiſches Porzellan 60
Pfiſter, Kurt, Rembrandt 823
Poelzig, Hans 347
„Raccolta Vinciana“ . . 633
Rheinlande, Die 194
Rilkes Rodinbuch . . . 423
Probſt, Rudolf, Lyonel Feininger 749
von Salis, Arnold, Die Kunſt der Griechen . . . 423
Schmid, Alfred, Arnold Böcklin 749
Schnütgens Lebenserinnerungen 301
von Seidl, Emanuel, Mein Stadt- und Landhaus . . 303
Selbſtbildniſſe ſchweizeriſcher Künſtler der Gegenwart 423
Silberne Spiegel, Der . . 423
Sörgel, H., Einführung in die Architektur-Äſthetik . 262
Spengemann, Chriſtof, Die bildende Kunſt im neuen Hannover . . . 99
Stadtkrone, Die 302, 499, 500
Taut, Bruno, Die Stadtkrone 302, 499, 500
Thoma-Buch, Hans . . . 570
Tietze-Conrat, E., Die Bronzen der fürſtlich Liechtenſteinſchen Kunſtkammer 150
Tribunal, Das 60
Tribüne der Kunſt und Zeit 60, 150, 823
Valentiner, Wilhelm R., Umgeſtaltung der Muſeen im Sinne der neuen Zeit 151
Verlag und Revolution . . 228
Verworn, Max, Keltiſche Kunſt 423
Viegener, Eberhard, Soeſt 602
Vogel, Julius, Max Klingers Kreuzigung Chriſti . . . 423
Volkswohnung, Die . . . 60
Walden, Herwarth, Expreſſionismus 226
Waldmann, E., Albrecht Dürers graphiſche Werke 347
— Auguſt Gaul 749
Wasmuths Kunſthefte 423, 532
Weißen Blätter, Die . . . 99

Seite

Weſtheim, Paul, Das Werk Oskar Kokoſchkas 421
— Die Welt als Vorſtellung 346
Wiegand, Th., Alte Denkmäler aus Syrien, Paläſtina und Weſtarabien . . . 262
With, Karl, Buddhiſtiſche Plaſtik 711
Wolf, Paul, Städtebau . 568
Zeh, Ernſt, Bildende Kunſt und Volksſchule 749
Zeichnungen eines Kindes 262
Zeitſchrift für chriſtliche Kunſt 227
Zinglers Kabinett für Kunſt- und Bücherfreunde . . . 749
Zweemann, Der 823
München 60
Wien 61
Zürich 61

Aus den Vereinen und Geſellſchaften

Arbeitsrat für Kunſt in Berlin 26, 230, 264
Berliner freie Sezeſſion . 348
Bund der deutſchen Gebrauchsgraphiker, Ein . 424
Das junge Rheinland . . 153
Die franzöſiſche Kommiſſion zur Sicherung der im Kriege geraubten Kunſtwerke . 197
Die Kugel 347
Der Kunſtverein zu Bautzen 347
Eine Vereinigung für neuzeitliche Kunſt in Kopenhagen 196
Overbeck-Geſellſchaft zu Lübeck, Die 465
Vorſtandswahl in der Berliner Sezeſſion 348
Zu der Gründung der Dresdner „Sezeſſion“ . . . 152
Danzig 61
Darmſtadt 152, 424
Dresden 99, 152
Düſſeldorf 61
Erfurt 264
Frankfurt a. M. 153
Köln 61
London 197
Luzern 61
Mannheim 61
Paris 197
Soltau (Provinz Hannover) 153
Stuttgart 62
Wien 153, 197
Zürich 100

Verſchiedenes

Ausfuhrverbot für Kunſtwerke aus Rußland . . 197
Berichtigung zu Hoeber, Vergeiſtigung einer Induſtrieſtadt 570
Corinth, Lovis 786
Diebſtahl vom Riemenſchneider-Altar in Creglingen 671
Degas als Plaſtiker . . . 348
Die Entführung von Wiener Kunſtwerken nach Italien 305
Die zweite Entwurfs- und Modellmeſſe in Leipzig . 424
Die Wandbilder von Puvis de Chavannes 570
Eine intereſſante Gauguin-Entdeckung 386
Forchtenberg-Schwäbiſch-Hall 750
Frühjahrsmeſſe in Leipzig 823
Gegen die Verhäßlichung von Paris 230
Goetheſtatue in Wiesbaden 786
Griechiſche Göttin im Kaiſer Friedrich-Muſeum i. Berlin 750
Groß, George, Der Abenteurer 823
Hamburger Heinedenkmal, Das 786
Herzogliche Kunſtſtiftung in Deſſau 231
Hoſemannbiographie, Eine 154
Kirchendiebſtahl in Salzburg 154
Kollegen unter ſich . . . 348
Kunſtdiebſtähle . . . 712, 750
Kunſtſchätze Katharinas II. 750
Kunſt und Leipziger Meſſe 387
Li-hung-tſchang 750
Neuordnung der Dresdner Kunſtakademie 264
Öſterreichiſches Staatsgeſetz betr. Ausfuhr und Veräußerung von Gegenſtänden geſchichtlicher, künſtleriſcher oder kultureller Bedeutung 62
Sowjet-Ungarn und die Kunſt 230

Seite

Thorn Prikkers monumentale Glasfenſter 424
Über das Schickſal der Reichskleinodien 100
Völkerbund-Palaſt, Der . 786
Bremen 305
Canterbury 349
Chambord 712
Darmſtadt 387
Düſſeldorf 501
Haag 349
Hamburg 533
London 62, 305
Madrid 231
München 424
Paris 62, 265
Rom 197
Stuttgart 533
Venedig 787
Wien 154

Der Kunſtmarkt

Berlin und Wien 154
Der Kunſtmarkt der Entente im Weltkriege 63
Der neue Pariſer Aufſchwung 197
Kunſthandel und Neuaufbau 100
Verhinderter Kunſtraub in Öſterreich 102
Vom Londoner Kunſtmarkt 750

Bevorſtehende Verſteigerungen

64, 103, 156, 199, 231, 265, 305, 349, 387, 425, 570, 603, 634, 672, 712, 752, 787, 824
Aachen 156, 570
Amſterdam . . . 64, 305, 824
Berlin 65, 103, 231, 265, 305, 570, 603, 634, 672, 712, 753

Seite

Frankfurt a. M. 266, 425, 672, 713
Köln . . 231, 603, 713, 753
Leipzig 714
London 305, 350, 425, 634, 672, 753
München 65, 349, 387, 570, 635, 714, 753, 787, 824
Paris . . 156, 266, 350, 387
Stuttgart 754
Wien 199
Zürich 673

Stattgehabte Verſteigerungen

28, 65, 103, 156, 199, 232, 266, 306, 350, 754
Karl Morgenſterns Nachlaß 350
Amſterdam . 28, 156, 199, 306
Berlin . 29, 103, 232, 266, 307
Frankfurt a. M. 157, 234, 350
Haag 309
Leipzig 754
London 268, 309
München . . . 158, 234, 268
Paris 65, 236
Pariſer Auktionen . 236, 269
Wien 66, 103, 159, 200, 237, 271, 309

Aus der Sammlerwelt u. vom Kunſthandel

Courbets „Atelier“ . . . 588
Die Mij. voor Beeldende Kunſten 425
Kataloge der Galerie Flechtheim, Die 715
Neue Bronzeplaſtik . . . 425
Neues vom Berliner Kunſtmarkt und Sammelweſen 105
Sammlung Buſch, Die . . 201

Seite

Sammlung James Simon aufgelöſt, Die 67
Spitzweg-Fälſchungen in Hamburg 787
Stephan Lochners „Geburt Chriſti“ 67
Vom Berliner Kunſtleben . 161
Aachen 202
Amſterdam 466, 636
Berlin . . 271, 387, 425, 572
Dresden 106, 534
Frankfurt a. M. . . 67, 272
Köln 161, 572, 716
Leipzig . . . 106, 387, 426
London . . . 161, 311, 502
Mannheim 426
München 106, 202, 426, 716, 755
New York 67
Paris 788
Wien . . 202, 311, 387, 502
Wiesbaden 788
Zürich 388

Neue Kataloge

68, 106, 162, 202, 240, 272, 312, 352, 388, 426, 502, 534, 572, 604, 636, 674, 716, 755, 788, 824

Verſteigerungskalender 32

Nach Schluß der Redaktion

Ein Kunſtbeirat beim ſächſiſchen Kultusminiſterium 68
Joſef Poppelreuter † . . 68
Berlin 68, 107
Breslau 107
Erfurt 68
München . . . 106, 107, 311

Verzeichnis der Abbildungen

Malerei Seite

Beckmann, Max, Adam und Eva 680
— Christus u. die Sünderin 683
— Kreuzabnahme . . . 682
— Nacht, Die 684
— Selbstbildnis 679
— Stilleben 681
Bouts, Werkstatt des Dierick, Flügelaltar des hl. Jacobus . . . 450, 451, 453
Braunschweiger Monogrammist, Der (Jan Sanders van Hemessen), Ecce Homo-Szene 456
Bruegel d. Ä., Jan, Waldweg 730
Buonsignori, Francesco (1455—1519), Der hl. Antonius 771
Correggio, Vermählung der hl. Katharina . . . 673
Courbet, G., Blumenstillleben 713
Cranach d. Ä., Lukas, Männerbildnis 487
Delaunay, R., Die Stadt 642
Eysen, Louis, Hausgarten 731
van Gogh, Landschaft . 641
— Sonnenblumen . . . 639
Groß, George, Der Abenteurer 763
Großmann, Rudolf, Pferdemarkt, Aquarell . 354
Guigou, Paul, Dorf . . 731
Gunschmann, Carl, Akt . 442
— Bildnis Curt Wolff . . 445
— Bildnis Gräfin X, Kopenhagen 447
— Frühling 440
— Komposition 439, 440, 441, 443, 444
— Köpfe 446
— Mädchen mit Blumen . 442
v. Habermann, Hugo, Akt in Grün 613
— Atelier Piglhein . . . 611
— Judith 607
— Jüngling mit Laute . . 614
— Landschaft 610
— Landschaft bei Unsleben 610
— Luise, Bildnis 616
— Ratsherr 609
— Selbstbildnis 608
v. Habermann, Hugo, Studienköpfe 606
— Tänzerin 617
— Violinspielerin 614
Heckendorf, Franz, Bildnis eines Fliegers . . . 403
— Damenbildnis 400
— Heroische Landschaft . 395
— Kanal 391
— Kloster an der Straße nach Bagdad 393
— Landschaft am Bosporus 389
— Löwenjagd 287
— Orientalin mit Kind . 401
— Oriental. Flußlandschaft 392
— Schneeschmelze im Gebirge 397
— Stadt im Gebirge . . 399
— Vorstadthäuser . . . 398
— Winter im Gebirge . . 396
Jaeckel, Willi, Gethsemane 289
Kanoldt, San Gimignano 644
Klein, César, Akt . . . 246
— Am Fenster 249
— Bildnis Bernhard Klein 253
— Der Regenbogen . . . 244
— Hafen 245
— Italienische Landschaft . 241
— Pferde im Wald . . . 243
— Porträt Frl. F. . . . 247
— Stilleben mit Büste . . 251
— Stilleben mit Katze . . 242
Kohlhoff, Wilhelm, Christus auf dem Meer . . . 291
Kokoschka, Bildnis Peter Altenberg 649
Krauskopf, Bruno, Abendmahl 290
Krayn, Hugo, Gemüsewagen 212
— Großstadt 208
— Hochbahn 209
— Krüppelstadt 215
— Porträt Arnold Nadel . 207
— Selbstbildnis mit Mutter 206
— Straße in Davos . . . 211
— Theaterpause 213
— Venus 210
Leibl, Wilhelm, Kopf eines Bauernmädchens . . . 425
Liebermann, Baron von Berger 648
Manet, Fliederstrauß . . 638
— Olympia 647
Manet, Der Stier . . . 645
Marc, Der Stier 645
Mathes, Nicolaus, Asenstein, Vogesen (1880) . . 127
— Backhaus bei Menzing (1875) 130
— Im Dachauer Schloßgarten (1872) 127
— Mädchenkopf (1876) . 129
— Mönch (1876) 128
— Unterrichtsstunde (1876) 131
Meidner, Ludwig, Bildnis Johannes R. Becher . . 69
— Bildnisstudie 70
— Bildnis, Männliches . . 73
— Ich und die Stadt . . 73
— Im Gespräch 75
— Im Kaffee 71
— Nächtliche Feuersbrunst 72
— Selbstbildnis 74
— Septemberschrei . 81, 83
— Straßeneindrücke . 77, 79
Melzi, Francesco, Flora . 488
Meyerheim, Paul, Wald von Barbizon 730
Modersohn, Paula, Bauer mit aufgestütztem Kopf . 541
— Knabe mit Katze . . . 539
— Mädchen und Knabe . 538
— Mutter und Kind . . 537
— Selbstbildnis 536
— Stilleben mit Rosen und Vase 543
— Stilleben mit Tonkrug und Zitronen 542
— Zwei Kinder 544
— Zwei Kinderakte . . 537
— Zwei Kinder im Walde 540
Monet, Kirche zu Vernon 644
— Unter den Kolonnaden des Louvre 642
Munch, Ed., Bildnis der Schwester 651
Murillo, Bart. Estéban, Der hl. Franz de Paula . . . 491
— Der hl. Franz in Verzückung 490
Nolde, Emil, Maria von Ägypten 646
van Ostade, Isaak, Inneres einer Scheune (1642) . . 458
Palma Giovane, Jacopo, Das Bad der Diana mit Kallisto 448

Seite

Palma Giovane, Jacopo, Pan mit d. Nymphe Syrinx 449
Pechstein, M., Akt . . . 647
Quentin Massys oder Cornelis van de Capelle, Das Gleichnis vom ungerechten Verwalter . 455
Renoir, Blühender Kastanienbaum 640
— Lise 650
de Ribera, Jusepe, Halbfigur eines Heiligen . . 489
Rohlfs, Christian, Aus Soest 790
— Caritas 793
— Erschaffung Adams . . 795
— Haus in Soest 796
— Saubohnen 791
— Selbstbildnis 797
— Töpfe 792
— Weiden 789
Scharff, Edwin, Die Geschwister 805
— Liebespaar 807
— Männer im Boot . . 806
Scheurich, Paul, Narziß . 288
Schwitters, Kurt, Abstraktion Nr. 9 574
— Eisenbetonstimmung . 575
— Merzbild: Das Arbeiterbild 577
— Merzbild: „Iga Lo" . 578
— Merzbild mit rot. Kreuz 576
— Sonne im Hochgebirge 573
Sieger, Rudolf, Dr. Johannes Trojan 732
van Steenwijck d. Ä., Hendrick, Buch- u. Kunsthandel auf der Börse von Amsterdam 776
Stech, Andreas, Selbstbildn. 729
Stückenberg, Fritz, Architektur 284
— Meine Stadt 283
— Umarmung 285
— Zeichnung 282
Teniers d. Jüngere, David, Schenkenszene (1635) . . 459
de Vlaminck, Maurice, Am Hügelhang von Rueil 757
— Kirche im Tal 759
— Platz in Saint Michel . 758
— Stilleben 761
— Straße in Port Marly . 760
Waske, Erich, Anbetung der Ältesten vor dem Stuhle des Einen 292

Seite

Wegner, Salomon, Der junge Ferber 729
Zeitblom, Bartholomäus, Die Taufe Christi . . . 457

Graphik

Beckmann, Max, Adam und Eva. (Radierung) . 677
— Irrenhaus, Das. (Radier.) 678
— Nacht, Die. (Radierung) 676
Chodowiecki, Der große L'Hombre-Tisch 785
— Porträtkopf des Generals von Garden. . . . 785
Corinth, Aus dem Abc 273, 274
— Aus dem „Tollen Invaliden" 275, 278
Dürer, A., Händestudie. (Pinselzeichnung) . . . 719
Franke, Franz, Kalender-Entwurf 506
Golyscheff, Jefim, Zeichnungen . 723, 724, 725, 726
Großmann, Rud., Abend in der Heilsarmee. (Rad.) 358
— Baron v. C. (Radier.) . 357
— Begräbnis des Kardinal Fischer. (Radierung) . . 355
— Bei Benz in Schwabing. (Radierung) 357
— Damenbad im Wannsee. (Radierung) 361
— Der Dichter. (Radier.) 359
— Die Dichter. (Radier.) 356
— Duett. (Radierung) . . 365
— Illustration zu Edschmid: Traum. (Radierung) . . 365
— Jugendbildnis. (Rad.) . 362
— Poker. (Radierung) . 353
— Rue Montmartre. (Rad.) 355
— Seejungfer. (Radier.) . 360
— Soirée. (Radierung) . 359
— Schwäbisches Freudenhaus. (Radierung) . . . 363
— Aus Dostojewski „Eine dumme Geschichte". Lithographien 367, 368
Hoetger, Bernh., Zeichnungen 167, 169, 170, 171, 173
Holzschnitt, Französischer, als Hausaltar montiert. Ende 15. Jahrh. 775
— Italienischer, aus Gafurius, Theoreticum opus armonicae disciplinae . . 774

Seite

Janthur, R., Zu Gilgamesch 511, 512, 513
— Zu Gullivers Reise 514, 515, 516, 517
Klemm, Walter, Lithographie Robinson 590, 591, 592
— Lithographie Schildbürger . . . 587, 588, 589
Koch, Rudolf, Handgeschrieb. Buch 504
Kolbe, G. W., Faun und Nymphe 9
— Kräuterblatt 10
— Landschaft mit Weiden 11
— Pissende Kuh 11
Kokoschka, O., Aus der „Bachkantate" . . 276, 277
Krayn, Hugo, Lithogr. Skizze zu dem Zyklus „Trinker" 217
Krüger, Albert, Bildnis von Karl Stauffer-Bern. (Radierung) 97
Lange, O., Danzig, Lange Brücke 738
Leonardo da Vinci, Händestudie. (Silberstiftzeichnung) 718
Liebermann, Max, Gemüsemarkt 736
— Holländischer Fischer . 735
— Richard Strauß Bildnis. (Lithographie) 97
— Studie zu Jesus im Tempel 735
Nolde, Emil, Fischerkopf 737
Pechstein, M., Aus der „Samländischen Ode" 279, 280
Scharff, Edw., Am Strande 739
Schwitters, Kurt, Zeichnungen 579, 581
Weisgerber, Albert, Predigt 740

Architektur

Boehm, Dominikus, Einfamilienhäuser . . 480, 481
Collin, Heinz, Bureauhaus-Neubau 483
— Einfamilienhaus . . . 482
Eberhardt, Hugo, Abbildungen der Lederfabrik Mayer & Sohn, Offenbach 470, 471
— Altersheim Offenbach am Main 475

Seite

Eberhardt, Hugo, Bureaugebäude Gebr. Heyne 474
— Grabmal der Oehler-Werke 479
— Technische Lehranstalten Offenbach a. M. 468
Grabmal Heinrich Krumm 477
Hannover-Laatzen, in, Einfamilienhaus-Typ . . . 175
— — Einfamilien-Reihenhäuser 175
— — Kleinhaussiedlung . 177
— -Kleefeld, in, Kleinwohnungssiedlung . . . 178, 179
— — — mit Erholungs- u. Spielpark 180
Kleinwohnungsstraße in Augsburg 177
Huber, Karl, Trauernde . 478
Jobst, Heinrich, Merkurbrunnen 469
Pützer, Friedrich, Evang. Friedenskirche 484
Schwarz, Fritz u. Wagner, Karl, Neue Synagoge 485
Stadt Soldin, Bebauungsplan der 314
— Grundrisse der Typenhäuser 315
— Typenhaus I . . 317, 319
— Typenhaus III 317
— Vogelschau der Siedlung 321
Stadttheater mit Reinhardt-Brunnen in Straßburg i. Els. 593
Stock, Karl, Pfeiler- und Kapitell-Ornamentik . . 472
— Dekorative Plastik . . 473

Plastik

Marmor und Stein

Barlach, Der Einsame . 691
Hoetger, Bernhard, Eva 427
— Flug 430
— Fr. Dülberg 431
— Ewald Dülberg . . . 432
— Kampf 437
— Mutter und Sohn . . 434
— Sent M'Ahesa . . . 435
— Tod 433
— Vogelbrunnen in Mainz 428, 429
Kolbe, Georg, Akt . . . 739
— Junges Menschenpaar. (Bronze) 734
Lehmbruck, Knieende . 690
Petrus (Moissac, St. Pierre) (Stein) 689
Sandsteinrelief der süddeutschen Renaissance 1588 . 772
Scharff, Edwin, Badende 801
— Männl. Figur 800
— Porträt der Mutter . . 799
— Stehende Frau . . . 801
— Stehender Mann . . . 802
— Weibliche Büste . . . 803
— Weibliche Figur . . . 800
— Weibliche Figur, sitzend 804
— Kopf des Bruders. (Eisenguß) 733
Vesperbild, Oberschwäbisch (Speckstein) 327

Holz

Anna selbdritt, westpreuß. (Holz; spätgotisch) . . . 728
Apostel, Oberschwäbisch . 328
Heilige Barbara, Werkstatt Multschers 326
Hl. Christoph, Oberschwäbisch (?) 334
Engelsfigur, Oberschwäb. 334
Erlöser, Oberschwäbisch . 324
Heimsuchung, Oberschwäbisch 332
Himmelfahrt Mariä, Jörg Kändel 333
— Oberschwäbisch . . . 335
Knieende Schmerzensmutter, Art Schaffners . . : 332
Leuchterengel, Oberschwäbisch 325
Madonna mit Kind, polychrom. Holzplastik. Frankreich, Anf. 14. Jahrh. . . 768
Maria mit Christkind, Oberschwäbisch 329, 330
Maria mit Kind, Statuette, flandrisch (Holz, bemalt) . 728
Maria im Wochenbett (Holz, gotisch) 727
Maria und Johannes, spanisch. Pinienholz. Anf. 15. Jahrh. 770
Muttergottes, Art des Jakob Ruß 328
— Oberschwäbisch . . . 324
— mit Kind, Oberschwäbisch 324, 331
— mit Kind, Art des Veit Stoß 331
Riemenschneider, Tilman, Lüsterweibchen. Um 1500 771
Hl. Sebastian, aus Ertingen 328
— aus der Gegend von Günzburg 328
— Art Günthers 336
Schmerzensmutter. Polychrome Lindenholzskulptur. Mittelrheinisch um 1400 769
Tod Mariä, Oberschwäbisch 333

Kleinbronzen

Badende Nymphe. Werkstatt des Adriaen de Vries 109
Bogenschießender Cupido. Nürnberger Arbeit, 16./17. Jahrh. 119
Erzengel Michael. Caspar von Turkelsteyn 1647 . . 110
Kinderfiguren von Peter Vischer d. Ä. 113
Laufender Mann. Vischersche Werkstatt . . 116, 117
Nackter Mann in der Art des Adriaen de Vries . . 111
Muttergottes, Art des Egid Asam. (Ton) 336

Kunstgewerbe

Bernsteinarbeiten

Deckeldose, um 1700 . . 621
Deckelhumpen, 17. Jahrh., 622, 623, 624, 625
Flakon, 18. Jahrh. . . . 621
Kabinett, um 1650 . . . 619
Kabinettschrank, um 1730 620
— erstes Drittel 18. Jahrh. 618
Schraubflasche 626
Bernstein-Figuren 559

Metall

Danziger Mörser, spätgot. 547
Danziger Silberkanne . . 546
Gotischer Eimer aus der Danziger Elisabethkirche (Bronze) 547
Idolino der Chibcha (Gold) 561
Louis XVI.-Kaminuhr aus Marmor und Bronze . . 232
Mittelalterlicher Schmuckfund aus Weißenfels, Fingerringe 520, 522
— Gewandschmuck 521, 522, 523

Seite

Silberblechplättchen . 522, 523
Nautilusbecher der Danziger Reinholdsbrüderschaft (Silber) 546
Signalpfeife der Danziger Seefahrerzunft, Spätgot. 545
Silberbecher der Danziger Brauerinnung 546
Silberner Tabernakelaufsatz, Jakob Lutz (?) 337
Stock, Karl, Offenbacher Kriegsgeld 1917 507
Chorner Bronzemörser . . 547
Willkomm der Danziger Bäckerinnung . . . 546, 547
Vittoria della Volpe, Allessandro, Stätrenaissance-Kamin in Rosso Antico mit Stuckaufsatz 773
Maria orans (byzant. Mosaik) 687

Textilien

Gobelin aus Berliner Privatbesitz, Darstellung aus der frührömischen Geschichte . 785
Seidendecke, Danziger Stikkerei, 17. Jahrh. 560

Porzellan u. Fayencen

Creußener Schraubkrug . 555
Dorotheenthaler Fayence.
Figur des Herbstes . . . 370
Teller 370

Seite

Frankenthaler Porzellan.
Ein Paar Chinesenfiguren. 18. Jahrh. 712
Fürstenberger Porzellanfabrik (landgräflich Hessen-Kasselsche).
Kasseler Dose 662
— Dosendeckel 657
— Fließe mit Reitergefecht 657
— Kaffeekännchen . . . 659
— Necessaire-Etui . . . 658
— Tasse 656
Porträtfließe, Landgraf Friedrich II. 655
Porträtmedaillon . . . 654
Ludwigsburger Figur: „Winzerin“ 712
Meißener Deckeltasse . . 552
— Dose 552
— Flasche 548
— Tasse 548, 550
— Teller 549, 551
Münden. Schüssel, blau bemalt 406
Nürnberger Kanne . . . 554
Potsdam.
Abendmahlskanne . . . 373
Krüge . . . 373, 374, 375
Platte um 1720 371
Walzenförmiger Krug . . 375
Proskauer Figur 553
— Leuchter 553
Schlesischer Fayencekrug . 553
Sinceny-Wasserkran . . . 554

Seite

Stockelsdorfer Fayencen.
Blumenkasten, um 1775 . 18
Deckelschüssel 22
Lavendelkrug, um 1775 . 20
Öfen 16, 17, 18, 19
Signatur 22
Teller 21
Tintenzeug 20
Straßburger Fayence-Platte 554
Winterthurer Krug . . . 555
Wrisbergholzen.
Figur des Winters . . . 405
Harlekine 376
Lautenspieler 405
Krug mit Henkel 407
Potpourrivase 407
Vase 408

Glas

Barockglas mit Email . . 558
Deutsches Flügelglas . . 558
Glas (Röm. Kaiserzeit) . . 556
Glasgemälde v. A. Hölzel (T.) 32
Throll, Richard, Kirchenfenster 505
Venezianisches Glas. 557, 558

Verschiedenes

Armenisches Evangeliar . 767
Aus dem Offenbacher Ledermuseum 508
Arbeiten aus dem Offenbacher Lazarett für Kriegsbeschädigte 509

Vorwort des Herausgebers zum neuen Jahrgang

Mit dem vorliegenden Heft tritt der „Cicerone" in seinen elften Jahrgang. Konnte unsere Zeitschrift einmal in Friedensjahren durch ihr Programm die geistigen Beziehungen unter den Völkern enger knüpfen, der Weltkrieg unterbrach jäh und schmerzhaft jenen einzigen Weg der Verständigung, deren Mittlerin die Kunst sein sollte. Trotzdem ist unsere Zeitschrift auch unter den Nöten der hinter uns liegenden Jahre — wenn auch in selbstgewollter Beschränkung — ihrem alten Grundsatz treu geblieben: Erkenntnis zu vermitteln, mit dem Tage Schritt zu halten und die Interessen von Sammlertum und Kunsthandel zu pflegen. Was aus Vergangenheit noch unentdeckt im Verborgenen schlummerte, was lebensstark mit neuen Kräften in die Zukunft wies, es wurde von uns ans Licht gezogen und kritisch beleuchtet. Daneben galt es zu beobachten und für die Geschichte aufzuzeichnen. Alle Gebiete des öffentlichen Kunstlebens hier und im Ausland fanden im „Cicerone" Beachtung, einerlei ob es sich um Ausstellungs- und Sammelwesen oder um Museen, Entdeckungen und Denkmalspflege handelte. Dazu der Kunstmarkt: Die Börsen von London, Amsterdam, Paris, Berlin und München waren Gradmesser des internationalen Handels, internationaler Wertung. Das wird einmal wieder der Fall sein, so sehr auch der Zusammenbruch unseres Vaterlandes in der Folge grade auf diesem Gebiete unsere Bedeutung und unser Ansehen mindern mag. Wir glauben dennoch, daß eines Tages der Ausgleich kommt und wir wollen dafür kämpfen, daß er so schnell als möglich kommt. Der Reichtum unserer Wissenschaft, die Fülle unserer jungen künstlerischen Kräfte sind zu evident, als daß wir aus diesen Tatsachen nicht neuen Glauben an die Zukunft finden sollten. Aber in diesem neuen Kampf um die geistig-künstlerische Wertung unserer Existenz bedürfen wir mehr als bisher der Freunde und tatkräftiger Unterstützung all derer, die vielleicht im alten Deutschland wenig Freude an kunstpolitischer Betätigung gefunden.

Das muß jetzt vorbei sein! Mit dem Tage der Revolution haben wir bewiesen, daß wir voll eines neuen Geistes sind, der mit Riesenschritten über die Erde geht. Das alte System überkommener Weltordnung brach in einer einzigen Nacht in Nichts zusammen. Die Sturmflut junger Kraft fordert Opfer, aber aus dem Boden, den sie überschwemmte, soll neue Saat erwachsen. Energien sind freigeworden und postulieren ihr Recht. War die Kunst im Zeitalter des Kapitalismus Luxus privilegierter Klassen, heute ist sie Angelegenheit des ganzen Volkes. Der neue demokratische Gedanke, die Forderung nach sozialem Ausgleich geben ihr in der Folge ungeahnte Triebkraft. Aber sie wird arbeiten und kämpfen müssen, um ihr junges Recht zu behaupten. Alles hat sich gewandelt. Auch wir müssen den Dingen fortan Rechnung tragen.

Heute mehr denn je glauben wir an die Zukunft unſerer Kunſt, an die überlegene Geiſtigkeit unſerer jungen Wiſſenſchaft, der dieſe Zeitſchrift dient. Es wird unſere Aufgabe ſein, beiden Faktoren dermaleinſt Weltgeltung zu verſchaffen. Aber die Vorbedingung, die zu dieſem Ziele weiſt, verlangt Freiheit im höchſten Sinne des Wortes, Verſchmelzung und Gemeinſamkeit. Heute mehr denn je muß wiſſenſchaftliche Erkenntnis fruchtbar werden dem modernen Leben, die Iſoliertheit der Berufe muß fallen vor den Geſetzen neuer Arbeit. Das iſt für uns der letzte Sinn der neuen Zeit, wenn wir ihre Zeichen nur halbwegs richtig deuten: Was früher ſich im deutſchen Kaſtengeiſt ſo ängſtlich abſchloß vor der Berührung mit dem Leben, es muß fortan ein Teil des Ganzen ſein, blutdurchſtrömend neuen Gedanken dienen. Das Alte, dem Gelehrſamkeit ſich unterwarf, kann nicht mehr Selbſtzweck ſein; es will und ſoll lebendig werden zum Nutzen junger Tat. Nur ſo kommen wir zum Ziele, nur auf dieſem Wege iſt letzte Harmoniſierung aller Künſte möglich.

Ungeheuer groß und verantwortungsvoll ſind die Aufgaben, die unſere junge Freiheit an die Zukunft ſtellt. Auch die Kunſt iſt fortan Teil jenes praktiſchen Sozialismus, der letztes Ziel im Glück der Völker ſieht. Sie braucht die Tribüne, von der herab ſie zu der Allgemeinheit ſpricht. Sie will den Kampf, ohne den ſie nicht leben kann. Künſtler ſollen ſprechen und fordern, Gelehrte ihre reiche Erfahrung in Vergangenheit und Gegenwart der Zukunft fruchtbar machen, alle Probleme, die über Nacht latent geworden, ſollen in dieſer Zeitſchrift fortan erörtert werden. Daneben wird das alte Programm, ſoweit es ſich mit der modernen Zeit verträgt, auch weiterhin zu Recht beſtehen.

Geben wir aber in der Folge ſtärker als bisher der Kunſtpolitik als ſolcher freien Spielraum, ſo tuen wir es mit Überzeugung von den Notwendigkeiten, die endlich jungem Tag entwachſen ſind. Nicht von heut auf morgen wird der alte „Cicerone“ ſein Geſicht verändern. Aber er wird fortan Tribüne ſein der neuen Zeit und des Gewiſſens junger Kunſt, die mehr denn je ein Stück von unſerem Schickſal iſt.

In dieſem Sinne wenden wir uns an die alten Freunde und Mitarbeiter, an die Künſtler ſelbſt. Braucht Ihr Gedankenfreiheit, wollt Ihr mit uns kämpfen um Deutſchlands ſchwer bedrängte Zukunft, um Euer Recht, das Menſchenrecht geworden iſt, werbt neue Freunde zu dem Stamm der alten, vertraut Eure Arbeit unſerem Streben an.

Hier habt Ihr eine Freiſtatt Euerer Sehnſucht, hier ſoll Gemeinſamkeit erſtehn und fruchtbar werden. Hier ſoll Zukünftiges, voraus geahnt, in friſchem Wagemut zur Wirklichkeit erwachſen. Hier will Gelehrſamkeit und künſtleriſche Arbeit fortan in einem großen Zukunftsziel zuſammengehen. Es handelt ſich um Werte, die allein in Eure Hand gelegt, der Menſchheit und dem armen deutſchen Vaterlande helfen ſollen.

G. B.

DIE ARCHITEKTUR IM NEUEN DEUTSCHLAND.

Von Stadtbaurat PAUL WOLF in Hannover.

I.

In raſendem Tempo haben ſich in den nebeligen Novembertagen in Deutſchland Umwälzungen vollzogen, wie ſie vorher in Jahrhunderten nicht möglich waren. Kronen ſind in den Staub geſunken und faſt tauſendjährige Dynaſtien von ihren angeſtammten Sitzen verſchwunden. Uralte Inſtitutionen und Weltanſchauungen ſind vom Sturmwind hinweggefegt worden, als wären es welke Blätter eines Baumes. Wir haben uns mit der vollzogenen Tatſache abzufinden und aus den Trümmern des alten Deutſchlands ein neues Reich aufzubauen. „Hart im Raume ſtoßen ſich die Sachen“: Die Trümmerſtätte des Alten ſoll und muß die Wiege neuer ſchöpferiſcher Geſtaltung werden, und neues Leben wird aus den Ruinen erblühen.

Aber noch geht vorläufig das Zerſtörungswerk weiter. Bismarcks Erbe iſt bedroht; durch das Berliner Chaos gefördert, bilden die ſeparatiſtiſchen Umtriebe im Süden und Weſten des Reiches noch eine ſtarke Gefahr für den Weiterbeſtand desſelben. Es wird der ganzen Energie aller zu poſitiver Arbeit bereiten Deutſchen bedürfen, um das Vaterland vor der drohenden Auflöſung zu retten. Dann erſt können wir mit dem Aufbau neuer Kulturwerte beginnen.

II.

Die neue Zeit wird auch eine neue deutſche Kunſt gebären. Zwar auf dem Gebiete der Malerei gärte die Revolution ſchon vor der politiſchen Umwälzung, und auch die Plaſtik war zum Teil davon erfaßt. Nur die Architektur, die zu allen Zeiten höchſter Kulturentwicklung die Führung unter den bildenden Künſten innehatte, blieb bislang unberührt von dieſer Bewegung. Sie, die ehemals die Achſe war, um die ſich die geſamte bildende Kunſt drehte, ſchien jeden Zuſammenhang mit den Schweſterkünſten verloren zu haben. Von den allerfrüheſten Zeiten künſtleriſchen Entſtehens an verbinden ſich Baukunſt, Malerei und Plaſtik zu gemeinſamem Schaffen. Beim ägyptiſchen wie beim griechiſchen Tempel, bei den Monumentalbauten der Römer wie bei der frühchriſtlichen Kunſt tritt dieſer harmoniſche Dreiklang der Schweſterkünſte in Erſcheinung und führt im glänzendſten mittelalterlichen Kunſtwerk, dem Dom, zu höchſter Entfaltung. Auch Renaiſſance, Barock und Empire hielten an dieſer Gemeinſamkeit feſt, bis vor bald 100 Jahren der Zerfall der Kunſt in Deutſchland begann. Die Architektur verflachte mehr und mehr, ſie hörte ſchließlich auf, Kunſt zu ſein, ſie wurde zur Technik, die alle bisher dageweſenen hiſtoriſchen Stilarten mehr oder weniger ſchlecht wiederholte, wie nach dem biogenetiſchen Grundgeſetz Häckels jeder Organismus, von den einzelligen Protiſten an bis zum homo sapiens, nach beſtimmten Vererbungsgeſetzen in ſeiner individuellen Entwicklung einen Teil ſeiner Stammesgeſchichte wiederholt. Auch die unerhört ſtarke Zeit politiſchen und wirtſchaftlichen Aufſchwungs, die mit der Reichsgründung einſetzte, konnte den Tiefſtand der Architektur nur dahin beeinfluſſen, daß an Stelle kunſtloſer, ſchematiſcher Arbeit, auf der einen Seite charakterloſer Materialſchwindel, auf der anderen Seite Protzentum und Hurrapatriotismus ſich breitmachten. Immer wird es eine Tragik in der Geſchichte deutſcher Kunſt bleiben, daß in dieſer Zeit gewaltigſter Machtentfaltung und ungeheuren Wachstums deutſcher Städte, die der Blütezeit der Hanſa nicht nachſtand, ja dieſe in mancherlei Hinſicht noch übertraf, die Architektur und Stadtbaukunſt in Deutſchland völlig verſagten und auf eine Stufe herabſanken, wie ſie niemals einem Volke beſchieden geweſen iſt. Wäre der

wirtſchaftliche Aufſtieg der deutſchen Städte in der Zeit von der Reichsgründung bis zum Weltkriege mit einer Blütezeit der Baukunſt und Stadtbaukunſt zuſammengefallen, wir hätten heute in Deutſchland Städtebilder von einem Reiz, von einer Kraft der Monumentalität und in ſo reicher Zahl, wie nie zuvor in unſerer Geſchichte. Statt deſſen ſind wir in Stadtgebilden zu wohnen genötigt, wie ſie unwürdiger und unkünſtleriſcher nie beſtanden haben, als wären wir ein Volk ohne eigene Kultur, als blickten wir nicht zurück auf eine faſt zweitauſendjährige deutſche Geſchichte.

Wohl iſt mit der Jahrhundertwende auch eine Wendung zum Beſſeren in der Architektur eingetreten. Es hatte auch flüchtig den Anſchein, als ob die Baukunſt von einer revolutionären Bewegung ergriffen würde, aber die Erſcheinung des „Jugendſtils“ bildete eine äußerliche Epiſode, der eine ſtilbildende Kraft nicht innewohnte. Die Architektur führte ihre mit Beginn des neuen Jahrhunderts unterbrochene eklektiſche Entwicklung zu Ende. Aber ſie wurde wenigſtens in ihren beſten Werken wieder zur Kunſt, indem ſie da wieder anknüpfte, wo ſie vor 100 Jahren vor dem Zerfall geendet hatte. Die Heimatſchutzbewegung, mag ſie auch in vieler Hinſicht romantiſche Reminiszenz geweſen ſein, hat wenigſtens weiten Kreiſen wieder die Augen und das Verſtändnis für die Architektur geöffnet und den Boden vorbereitet für neues Schaffen. Und da, wo die neue Zeit Bauaufgaben ſtellte, die die Vergangenheit nicht kannte, wie z. B. beim Warenhaus, beim Bahnhof und beim Induſtriebau, entſtanden unter den Händen führender Baukünſtler neuartige Bautypen, die, unterſtützt durch eine unerhört neue Entwicklung der Technik und Konſtruktion, mehr und mehr das Werden einer neuen Kunſt ahnen ließen. Da brach der Weltkrieg dieſe Entwicklung ab. Aber die gewaltige Entfaltung deutſcher Kraft, die er auslöſte, ſtärkte unſer Streben nach neuen und ſelbſtändigen künſtleriſchen Leiſtungen. Immer unwürdiger erſchien es uns, daß eine Zeit ſolch unerhörten Erlebens, daß ein Volk, das ſolch gigantiſcher Leiſtungen fähig war, nicht imſtande ſein ſoll, eine eigene, kraftvolle baukünſtleriſche Sprache zu reden, ſondern ſich der Ausdrucksweiſe fremder Völker und vergangener Zeiten bediente. Noch mehr aber wird die politiſche Revolution einen energiſchen Abſchlußſtrich unter das Vergangene machen müſſen und — ſelbſtverſtändlich nicht ohne Übergangsbrücken — neue Werte ſuchen, wie dies die Malerei bereits im Expreſſionismus erſtrebt.

III.

Mag auch dieſer neue Ausdruck der Malerei kein bleibender ſein, das eine ſteht feſt, daß der neuen Bewegung ein ernſtes, kraftvolles Streben innewohnt. Mag auch die augenblickliche Form ſich überleben und das Neue nicht immer naiv, ſondern oft künſtlich gewollt erſcheinen, das Streben nach Geiſtigkeit wird zu neuen bleibenden Werken führen. Die neue Zeit der Kunſt marſchiert, wohin wird ſie ſteuern? Wir wiſſen es nicht. Aber das wiſſen wir, daß ſie nur dann zukunftsreich ſein wird, wenn die Architetur wieder die Führung unter den bildenden Künſten übernimmt, wenn auch ſie reſtlos von einer neuen Bewegung erfaßt wird, und wenn wie ehedem Architektur, Malerei und Plaſtik ſich zu harmoniſchem Dreiklang verbinden werden. Das höchſte Ziel der Kunſt iſt Monumentalität. Im monumentalen Bauwerk erreicht die Kultur ihren höchſten Punkt.

Iſt nicht der Kubismus letzten Endes eine Auseinanderſetzung der Malerei mit der Architektur, ein Ausdruck der Sehnſucht nach architektoniſcher Geſtaltung? Und zeigen nicht gerade unſere beſten Plaſtiker ſtärkſten Drang nach dem Architektoniſchen? Wir müſſen im neuen Deutſchland wieder zu einer einheitlichen, nationalen Kunſt ge-

langen, wie wir ſie beiſpielsweiſe im Mittelalter beſeſſen haben, als die Bauhütten ihre gewaltige ſtilbildende Kraft ausübten, und unter der Führung des Baumeiſters in kollegialiſcher Zuſammenarbeit die Schweſterkünſte in demſelben Geiſte ſich vereinigten, und ſo jene wundervolle künſtleriſche Einheit entſtehen konnte, wie ſie uns im gotiſchen Dom noch heute mit andachtsvoller Bewunderung erfüllt.

IV.

Im neuen Deutſchland wird die neue Kunſtbewegung alle deutſchen Stämme mit Einſchluß Deutſch-Öſterreichs erfaſſen. Ungeachtet der Eigenart der einzelnen Stämme, ja gerade durch das individuelle völkiſche Empfinden ſich gegenſeitig befruchtend, werden Öſterreicher, Bayern und Schwaben, Heſſen und Thüringer, Rheinländer und Weſtfalen, Niederſachſen, Frieſen, Preußen und Sachſen die Edelſteine liefern, die ſich zum ſchönen Reife deutſcher nationaler Kunſt zuſammenſchließen.

Aber zuvor muß vor allem die Baukunſt aus ihrem Dornröschenſchlaf erwachen. Es geht nicht länger an, daß ſelbſt tüchtige Architekten ſo tun, als hätten ſie mit Malerei und Plaſtik nichts zu ſchaffen. Es darf nicht ſein, daß wir Architekten auch weiterhin ohne irgendwelche Fühlung bleiben mit dem friſchen Ringen der jungen Generation der Schweſterkünſte, daß wir Architekten in beſchaulicher Ruhe dieſe Entwicklung als etwas uns nichts Angehendes betrachten. Auch die Baukunſt wird und muß dieſelbe Bewegung durchbrauſen, wir werden Erſtlinge ſein in einer Zeit geheimnisvollen Werdens neuer Baukunſt:

V.

Auf dem Boden gemeinſamer ſozialer Arbeit wird im neuen Deutſchland ſich dieſer Zuſammenſchluß vollziehen. Auch der neue revolutionierte Staat wird ohne künſtleriſche Kultur nicht leben können, denn die Kunſt iſt der vornehmſte Ausdruck des Lebens. Die Revolution iſt letzten Endes eine geiſtige, und die Revolution des Jahres 1918 muß mit der Verkündung neuer Menſchheitsrechte abſchließen. Und dieſe neuen ſozialen Rechte werden zu neuen Forderungen der Baukultur führen. Neue Bauprobleme werden plötzlich aktuell: durch das vierjährige Daniederliegen der Bautätigkeit iſt ein gewaltiger Mangel an Volkswohnungen eingetreten. Sie ſchleunigſt zu ſchaffen erſcheint als unſere erſte und dringendſte Pflicht. Heimſtätten für glückliche Menſchen zu bauen, iſt ein altes Ideal der Germanen: Goethes Fauſt findet darin ſein Glück am Ende ſeines vielbewegten Lebens, nachdem er in die tiefſten Tiefen menſchlicher Leidenſchaft hinabgeſtiegen und menſchliche Macht gekoſtet hat, und Ibſens „Baumeiſter Solneß“ ſtrebt in leidenſchaftlichem Idealismus nach demſelben Ziel. Es werden in allen deutſchen Städten ſchon in allernächſter Zeit Kleinwohnungsſiedelungen in einem Umfange entſtehen, wie wir dies bislang in ſo kurzer Zeit nicht erlebt haben. Und die neue ſoziale Zeit wird dafür ſorgen, daß dieſe neuen Behauſungen eines freien Volkes würdig geſtaltet werden. Für die berüchtigten, menſchenunwürdigen Behauſungen von Berlin N und O wird im neuen Staat keine Daſeinsmöglichkeit mehr beſtehen.

Die Hunderttauſende deutſcher Wohnungen, die geſchaffen werden müſſen, bedürfen eines Hausrats, bedürfen der Möbel und der zahlreichen großen und kleinen Einrichtungsgegenſtände, die heute im Handel fehlen, und die jetzt geſchaffen werden müſſen. Für alle dieſe Arbeiten bedarf es der Künſtler und der Handwerker. Und die umfangreichen Kleinwohnungsſiedelungen, ſie bedürfen des ſanitären Grüns, der Erholungs- und Spielplatzanlagen, und damit der Arbeit des Gartenkünſtlers.

Sind erſt dieſe dringendſten Probleme gelöſt, ſo werden andere ſoziale Bauaufgaben zum Teil ebenfalls als Folgen des Krieges gebieteriſch ihre Verwirklichung fordern: Wohlfahrtsanſtalten werden entſtehen müſſen in bislang nicht gekanntem Umfange. Auch ſie werden zu neuen Bautypen führen, die das Streben der neuen Zeit zum künſtleriſchen Ausdruck bringen.

Und in weiterer Zukunft ſehen wir die Forderung nach Schaffung neuer Stätten der Volksbildung und Volkserziehung. Schulen, Volkshochſchulen, Volksbüchereien und Volkslichtſpielhallen, Stätten der Leibesübung, auf denen nach den ungeheuren Kräfteverluſten dieſes Krieges ein neues, geſundes und ſtarkes Geſchlecht heranwachſen kann.

Das Beſtattungsweſen drängt aus ethiſchen und wirtſchaftlichen Gründen zur Feuerbeſtattung. Krematorien und Urnenhaine werden daher bald in großem Umfange errichtet werden müſſen.

Bei allen dieſen Aufgaben wird der Architekt mit dem Plaſtiker und Maler zuſammenarbeiten müſſen. Der Baumeiſter wird wieder wie ehedem den Rahmen ſchaffen für die Plaſtik, die Wand für das Bild.

VI.

Über dieſe Einzelbauwerke hinaus aber erblicken wir in der Ferne die Stadt der Zukunft.

Der Formentwicklungsprozeß der Stadt, in der Zeit zwiſchen Reichsgründung und Weltkrieg, führte vom Chaos zu bewußter Geſtaltung. Wir haben durch die Fehler gelernt, daß die Stadterweiterung ſich nicht konzentriſch, ſondern radial vollziehen muß, zunächſt in der Richtung der Radialſtraßen, die von der Stadtmitte, der Altſtadt, der Geſchäftsſtadt, nach den Außenbezirken ausſtrahlen. In zweiter Linie erſt entlang der Ringſtraßen, die die Verkehrszentren der Außenbezirke, primärer und ſekundärer Art, miteinander verbinden. Radialſtraßen und Ringſtraßen ergeben ein ſtatiſches Gerippe, innerhalb deſſen die Wohn- und Induſtriequartiere zu geſtalten ſind. Ein Netz von Grün aber muß die Stadt der Zukunft durchfluten wie die Adern den menſchlichen Körper. Entfernt vom Lärm und Staub der Verkehrsſtraßen, der Radial- und Ringſtraßen, müſſen Grünſtreifen als Erholungspromenaden friſche Luft von dem Kranz der Wälder und Auen an der Peripherie nach dem Stadtkern führen, dem Bewohner der inneren Stadtteile Gelegenheit bieten, im Grünen nach den Wäldern und Auen draußen zu wandern, und umgekehrt die Bewohner der Vororte nach dem Stadtinnern leiten. Die Verkehrsſtraßen aber, die Radial- und Ringſtraßen, ſchließen die neu zu geſtaltenden Wohnviertel ein, in deren innerſtem Kern grüne Freiflächen als Erholungs- und Spielparkanlagen geſchaffen werden. Sie müſſen die markanten Mittelpunkte der einzelnen Wohnviertel ergeben, um die herum ſich in monumentaler Geſtaltung die öffentlichen Gebäude als weithin ſichtbare Dominanten reihen. Durch Verbindung von Schulen und Spielwieſen werden an dieſen Stellen charakteriſtiſche Gebilde entſtehen, die der neuen Wohnſtadt einen genius loci verleihen. Um die Spielwieſen, um die Sportparks herum werden ſich die Erholungsparks ſchließen und in Verbindung mit Wohlfahrtsbauten aller Art neue Steigerungspunkte ergeben. Und dieſe grünen Freiflächen, dieſe Lungen im Innern der einzelnen Wohnquartiere, werden durch weitere Grünſtreifen, durch Erholungspromenaden, die wiederum entfernt vom Staub und Lärm der Verkehrsſtraßen verlaufen, unter ſich und mit den Wäldern und Auen an der Peripherie verbunden werden. So wird es möglich ſein, daß von jeder künftigen Woh-

nung aus Promenaden, Erholungs- und Spielparks in wenigen Minuten erreicht werden können. Alle dieſe nach der Kopfzahl der zu erwartenden Bevölkerung eines Stadtteils zu bemeſſenden Freiflächen bewegen ſich im Rahmen des wirtſchaftlich zuläſſigen Prozentſatzes von unbebautem Gelände.

Wie der Stein die Einheit, die Urzelle bildet für das Haus, ſo bildet das Haus, die Einzelparzelle, die Einheit für den Baublock. Die Summe der Baublöcke ergibt das Quartier, die Summe der Quartiere die Stadt. Und wie auf der einen Seite das Einzelhaus mit der einzelnen Wohnung gut, praktiſch und ſchön geſtaltet werden muß, und auf der anderen Seite das Wohnquartier nach neuer Formentwicklung drängt, ſo wird auch der Baublock in neuem Geiſte erſtehen. Rhythmus und künſtleriſche Einheit werden dieſes Raumelement beherrſchen, den Raum der Straße ſowohl, als auch den Raum des Hofes, den Licht und Sonne durchflutet. Der Hof im Innern des Blocks wird nicht allein bei Einfamilienhausſiedelungen den Zauber ſtimmungsvoller Gärten entfalten, auch beim Stockwerksbau — ohne den wir in der Großſtadt wenigſtens nicht werden auskommen können — wird das Innere der Baublöcke zu charakteriſtiſchen Löſungen führen, ſei es durch gemeinſame Erholungs- und Spielplätze für die Blockbewohner, ſei es durch Einzelgärten für die einzelnen Bewohner der Mietshäuſer.

Und von der Wohnſtadt der künftig Lebenden einen Blick in die Totenſtadt, den Friedhof der Zukunft. Auch auf dieſem Gebiete beginnen bereits Umwälzungen ſich zu vollziehen. Vor allem der Friedhof wird in Zukunft künſtleriſche Einheit atmen, die verſöhnende Harmonie zu reinem und erhabenem künſtleriſchen Ausdruck bringen. Das Einzelgrab wird ſich dem Gräberfeld einordnen, die Feuerbeſtattung wird zu völlig neuen, typiſchen, künſtleriſchen Werten führen, und die Krematorien werden die Dominanten der künftigen Totenſtadt bilden.

Von der Stadt der Toten noch einen Blick in die Stätte lebenſprühender Arbeit, die Induſtrieſtadt. Wir ſind ein Induſtrievolk geworden, und werden es bleiben müſſen, wenn wir irgendeine Lebensfähigkeit für die Zukunft uns bewahren wollen. Beim Induſtriebau ſtehen wir erſt ganz am Anfang einer künſtleriſchen Geſtaltung. Und doch laſſen ſchon wenige typiſche Löſungen aus der Hand bedeutender Baukünſtler die gewaltige formbildende Kraft gerade dieſer Gebilde erkennen. Auch hier wird die Entwicklung im Sinne einer künſtleriſchen Einheit ſich vollziehen und auch die ganzen gewaltigen Induſtriegebiete im Weſten und Oſten des Reiches als Geſamtgebilde erfaſſen.

Die Kunſt des Stadtbaues iſt die umfaſſendſte der bildenden Künſte, aber auch diejenige Kunſt, die am allermeiſten auf dem Boden harter Wirklichkeit fußt und in der kommenden Zeit auf dem Boden ſozialer Arbeit ſtehen wird. Die Stadt des neuen Deutſchland wird anders geſtaltet ſein, wie die des vergangenen. Sie aber — die Zukünftige ſuchen wir.

GEORG WILHELM KOLBE

Mit vier Abbildungen **Von PAUL F. SCHMIDT**

Im Jahre 1825 erſchien von dem Radierer Karl Wilhelm Kolbe „Mein Lebenslauf“, eine der reizvollſten Selbſtbiographien der deutſchen Literatur, die an Selbſtbekenntniſſen ſo reich iſt. Der Mann wie der Künſtler zeigt ſich darin als eine ſtarke und originelle Perſönlichkeit; und greift man zu ſeinen Radierungen, ſo erſtaunt man von neuem, was für eine Fülle eigenartiger und hochwertiger Menſchen Berlin um die Wende des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Für die Gegenwart gewinnt das Büchlein noch ein ganz beſonderes Intereſſe durch die als Anhang abgedruckte Schrift „Über Wortmengerei“, die zuerſt 1809 erſchien und lebhaft, auf unterhaltende Weiſe, gegen die eingeriſſene Unſitte loszieht, lateiniſche und franzöſiſche Brocken in die deutſche Sprache einzuſchieben. Die deutliche und angenehme Schreibart Kolbes bildet die beſte Empfehlung ſeines Eifers für Sprachreinheit: der deutſche Sprachverein könnte nichts Beſſeres tun, als dieſes Schriftchen wieder abzudrucken. Es mag in manchem veraltet ſein; der echt deutſche Geiſt, der es erfüllt, die glühende Liebe zur Sprache der Heimat, iſt heute noch darin ſo lebendig wie vor 110 Jahren und macht es zeitgemäß, ja vorbildlich für alle Zeiten.

Kolbe war kein Dilettant; von Hauſe aus iſt er Philologe geweſen. Er wurde am 20. November 1757 in Berlin geboren, ſein Vater war Goldſticker und Tapetenfabrikant; und da ſeine Mutter, eine geborene Rollet, aus der franzöſiſchen Kolonie in Berlin ſtammte, ſo wurde er auf das franzöſiſche Gymnaſium geſchickt und wuchs unter dem Einfluß der allmächtigen Kultur Frankreichs auf. Seine Mittelloſigkeit hinderte ihn am regelmäßigen Studiengang an der Univerſität; nicht an wiſſenſchaftlicher Unterſuchung auf eigene Fauſt: und vielleicht iſt dies Autodidaktentum gerade die Quelle ſeiner wiſſenſchaftlichen Originalität geworden, wie es bei ſo vielen großen Geiſtern der Fall war. Er war lange Jahre Lehrer an dem berühmten Philanthropin zu Deſſau, dazwiſchen Forſtſekretär und Bibliothekar des Miniſters von Schulenburg-Kehnert; fühlte ſich aber, zumal, als es mit dem Philanthropin um 1790 bergab ging, nicht ſehr wohl im Beruf und ſattelte noch im 36. Lebensjahre um. Er hatte von Jugend auf gezeichnet, die ſchöne Umgebung Deſſaus förderte ſeine natürliche Neigung. Nun ſchickte er Proben dieſer Tätigkeit an Chodowiecki, und dieſer munterte ihn ſogleich auf, nach Berlin zu kommen. 1793 überſiedelte er nach ſeiner Vaterſtadt und wurde an der Akademie aufgenommen.

Er war bereits zu alt, um ſich noch der techniſchen Schwierigkeiten der Malerei gewachſen zu fühlen. Zwar holte er noch mit raſtloſem Fleiß nach, was ihn die regelmäßigen Kurſe der Akademie lehren konnten, namentlich im Figürlichen, wo er der Schule des Direktors Meil Weſentliches verdankte, bis ihm dieſer ſelbſt erklärte, er könne nichts mehr auf der Akademie lernen. Aber in männlicher Selbſterkenntnis beſchloß er, ſich auf das Erreichbare zu beſchränken, worin er auch ein Höchſtes erreichen konnte: nämlich auf die Radierung, die er in den letzten Jahren an der Akademie autodidaktiſch geübt hatte, und zwar im engen Anſchluß an Geßner, Waterloo und Potter. Und in dieſer Selbſtbeſcheidung auf eine höchſt deutſche und ſeiner beſonderen Begabung angemeſſene Kunſtübung durfte er noch einen vollen Erfolg erleben und von ſich ſagen: „In dieſem engen Kreiſe habe ich es nun allerdings zu einiger Fertigkeit gebracht.“ Rühmend darfs der Deutſche ſagen: Selbſt erſchuf er ſich den Wert.

Aber bevor wir uns zu den Werken dieſes gediegenen und groß angelegten Mannes wenden, müſſen wir noch einmal auf ſeinen erſten Beruf zurückkommen, in dem er

auch erſt nach ſeiner Umſattelung ſchöpferiſch tätig wurde. Der Fürſt von Deſſau berief ihn als Lehrer im Zeichnen und Franzöſiſchen an ſeine Hauptſchule, wo er bis zu ſeiner Penſionierung im Jahre 1829 wirkte; am 13. Januar 1835 iſt er geſtorben. Mit grammatikaliſchen Studien hatte er ſich ſchon ſeit ſeiner Gymnaſiaſtenzeit beſchäftigt, und zwar völlig autodidaktiſch, da ſeine Erziehung ja franzöſiſch geweſen war; angeregt durch die aufblühende deutſche Literatur der Sturm- und Drangperiode und den allgemeinen Geiſt der Zeit, der das unerträgliche Joch der franzöſiſchen Kultur abzuſchütteln trachtete. Ganz in jenem Geiſte übte er ſich, in die Tiefen der deutſchen Grammatik einzudringen. Und ſo erſtaunlich war die Kraft der nationalen Bewegung, daß dieſer Zögling des Gymnaſe, in Oppoſition zu der Verachtung der deutſchen Sprache, die im Gefolge der franzöſiſchen Revolution unter den Gelehrten einriß, und durch eine hochmütige Schrift von Villers zugunſten der romaniſchen Sprachherrſchaft gereizt, im Schickſalsjahre Preußens 1806 ein Werk „Über den Wortreichtum der deutſchen und franzöſiſchen Sprache“ in zwei Bänden herausgab, worin er die Überlegenheit und den koſtbaren Reichtum der deutſchen Sprache gegenüber der eng abgegrenzten franzöſiſchen mit Leidenſchaft verfocht. Eine vermehrte Auflage in drei Bänden erſchien 1818—1820; dazwiſchen kleinere Schriften von gleicher Tendenz. 1810 wurde ihm verdientermaßen von der Univerſität Halle der Titel des Dr. phil. verliehen.

* * *

Kolbe berichtet ausführlich auch über ſeine Kunſtübung; daß er, wie in der Philologie, durchaus „für einen Selbſtgelehrten gelten könne“ und vor allem in der Landſchaft ſich ohne Lehrer, durch Selbſtbeobachtung, ausgebildet habe. Doch habe er niemals die Natur ſelber nachgeahmt, ſondern ſtets nur auf ſeinen täglichen Spaziergängen alles treu und ſcharf dem Gedächtnis eingeprägt, um es daheim „in eigener Erfindung und Zuſammenſtellung wiederholend anzubringen“. Die Radierungen arbeitete er ganz mit der Nadel; nur wo eine Stelle beim Ätzen mißlang, gebrauchte er den Grabſtichel zum Verſtärken. Er arbeitete meiſt ſehr raſch, und ſolche Blätter gehörten zu ſeinen beſten, nach flüchtigen Skizzen. Wirkliche genauere Vorſtudien machte er nur zu ſeinen „Kräuterblättern“; und doch waren ſelbſt dieſe „im ganzen wie in ihren Einzelheiten, meiner alt eingewurzelten Sitte gemäß, bloß aus dem Kopfe gezogen“.

Nach alledem erwartet man einen der flüchtigen Landſchafter des 18. Jahrhunderts, der entweder nach Waterloo und Everdingen oder in dem anmutigen Ungefähr Salomon Geßners „Landſchäftgen“ aus der Tiefe des Gemüts ſchöpft und auf Kupfer kritzelt. Aber wie ſehr täuſcht man ſich!

Landſchaften im Maßſtabe von Großfolio und Tierſtücke bilden den Haupteil ſeines

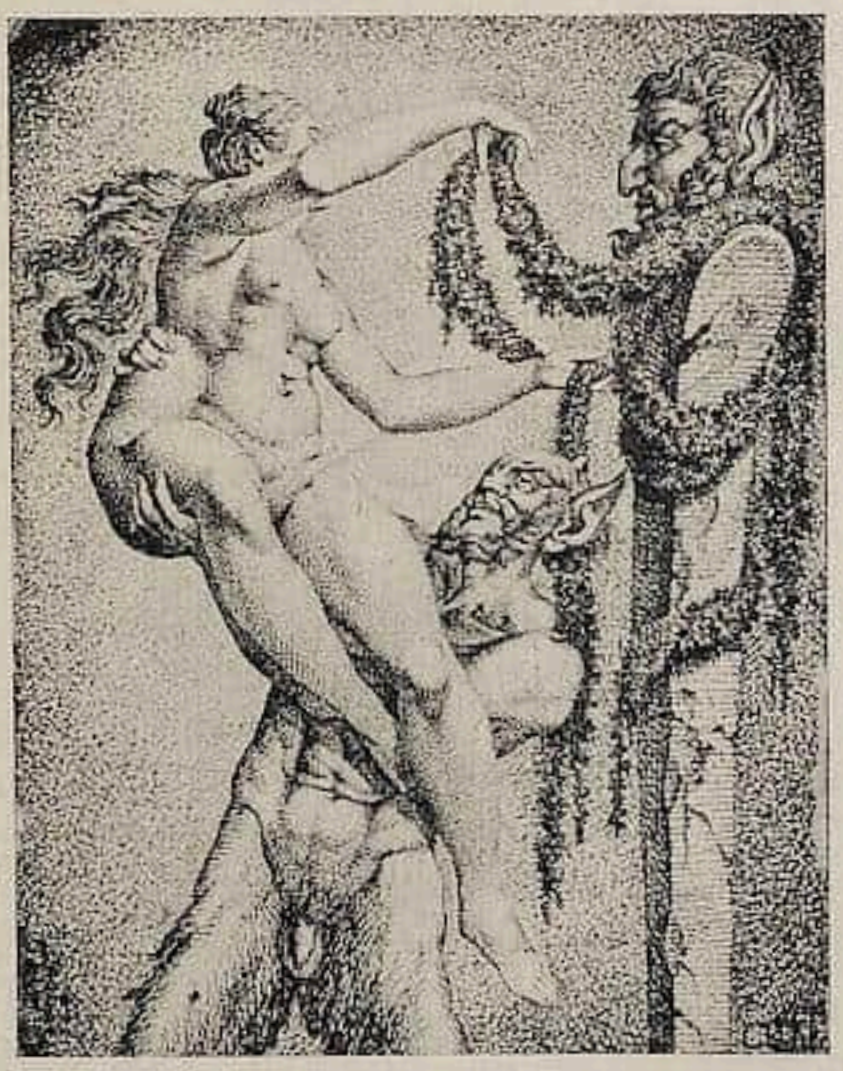


Abb. 1. G. W. Kolbe, Faun und Nymphe.

Abb. 2. G. W. Kolbe, Kräuterblatt.

Werkes; darunter ſind die von ihm und unzweifelhaft auch von den Sammlern am höchſten geſchätzten die mächtigen „Kräuterblätter". Sie allein genügen, um ihn als Radierer wahrhaft bedeutend erſcheinen zu laſſen. Den ganzen Raum des Blattes füllen Vordergrundpflanzen aus, Schilf, Lattich u. dgl.; darin bisweilen eine Staffage: Liebespaar am Brunnen oder Kühe. Und dieſe ſtillebenhafte Natur iſt von einer ſtrotzenden Lebendigkeit, einer faſt brutalen Unmittelbarkeit, die im 18. Jahrhundert ganz unerhört iſt. Eine unendliche Liebe zum Kleinleben ſpricht aus ihnen; aber mit einer Größe der Auffaſſung, die im umgekehrten Verhältnis zur Größe des Gegenſtandes ſteht und ſchlechthin monumental wirkt. Es iſt nicht der ungewöhnliche Maßſtab allein, der dieſen Eindruck bedingt: die Dinge ſind mit wahrer Größe geſehen, die Geſinnung Kolbes iſt monumental. Eine Radierung Potters gab ihm die Anregung zu dieſen Studien: und Potter allein iſt es auch, dieſer Heros der Tierdarſtellung, mit dem ſie ſich vergleichen können. Zeichneriſch bis ins letzte vollendet, als ob ſie unmittelbar vor der Natur entſtanden wären, legen ſie Zeugnis ab von der mächtigen Vorſtellungskraft ihres Schöpfers, der ja niemals vor den Urbildern ſelber gearbeitet, ſondern alles aus dem Kopf geſchaffen hat. Und ſo ſelbſtverſtändlich erſcheint auch ihre graphiſche Qualität: die hervorragende Charakteriſierung des Stofflichen in jeder einzelnen Pflanze, die Schönheit ihrer Oberfläche mit ihrer verſchnörkelten krauſen Plaſtik; die Lichtverteilung, die dieſes ſchwierige Gewebe von tauſend Dingen ordnet und plaſtiſch greifbar macht; die kräftigen und ſatten Schwärzen, die ohne Hilfe des Stichels erreicht ſind.

Abb. 3. G. W. Kolbe, Landſchaft mit Weiden.

Abb. 4. G. W. Kolbe, Piſſende Kuh.

Wie relativ iſt das Stoffliche in der Kunſt! Ein Raum von wenigen Quadratmetern, wie er dieſen Darſtellungen in der Wirklichkeit entſprechen würde, umfaßt die Herrlichkeit und Fülle der Natur. Denkt man an Gegenſtücke dazu, wie die etwa gleichzeitig entſtandenen Landſchaftsradierungen von Koch oder Reinhart, die den Blick in endloſe Fernen leiten, ſo weiß man nicht zu unterſcheiden, wo die Natur ſich gewaltiger offenbart. Es iſt der Geiſt, in dem ſie ſich ſpiegelt, und der ihre Enge und ihre Weite ſo mächtig konzentriert und in eine Vollkommenheit überſetzt, die nur dem ſchöpferiſchen Künſtler offenbar wird. Solche Werke wirken aber auch mit der Überzeugungskraft des erſtmaligen Erlebens: es iſt, als ob wir vor dieſen Radierungen noch nie ein Pflanzendickicht geſehen hätten, und eben dies Überwältigende bildet den Grundbeſtandteil in der Monumentalität von Kolbes Kräuterblättern.

Doch ſind auch die großen Landſchaften und die Tierſtücke von gleicher Vitalität erfüllt. Sehr ſorgfältig durchgeführt, enthalten ſie vor allem große laubreiche Bäume mit Herden und Hirten darunter, und faſt immer im Vordergrunde nahe geſehenes Laub, Gräſer und Stauden, für die der Meiſter eine unerſchöpfliche Zuneigung empfunden hat. Die Tierſtücke ſind ſicherlich auch von Potter angeregt, aber in ſelbſtſtändiger Weiſe durchgeführt; in trefflicher Gruppierung, mit etwas Landſchaft, und im Charakter der Gattung wie des Individuums ganz wunderbar getroffen. Das Schönſte vielleicht die „Piſſende Kuh“ und ein in ſeiner unheimlichen Tücke frappierender „Tollwütiger Hund“. Sie ſind von mächtiger Plaſtik der Erſcheinung, großartiger, wenn man will, brutaler in Auffaſſung und Mache als Reinharts Tierſtücke und die der ihm folgenden Kobell, Klein uſw., im Geiſte Potter am nächſten. Sie verharren zwar auch, wie die von Reinhart, meiſt in Ruheſtellung, aber ſie ſind wie geladen mit dem Ausdruck ſtrotzender Kraft und innerlich immer ſprungbereit.

Vitalität ohne Grenzen iſt es, die G. W. Kolbes Radierungen überhaupt erfüllt. Stofflich kennzeichnet ſie ſich ohne weiteres, und in ſeinen ſehr merkwürdigen figürlichen Kompoſitionen gewinnt ſie einen faſt barocken Ausdruck. Das Aquatintablatt eines Sturzes des Verdammten und ähnlich klaſſiziſtiſch gegründete Aktkompoſitionen atmen einen Naturalismus, der konfus und ſinnlos iſt, und ſich ganz ähnlich wie bei Gottfried Schadow, dem auch derartige Entgleiſungen zuſtoßen, pſychologiſch durch die Zwangsvorſtellungen des Pſeudoklaſſizismus erklären laſſen: die Nötigung der einſeitig antikiſch gebildeten Zeit auf Künſtler, die durchaus realiſtiſch empfinden, bringt Zerrbilder zuwege. Kolbes tolle Aktanhäufungen haben freilich einen genialiſchen Zug, den man bei ähnlichen Verſuchen des kälteren Schadow vermißt, und wirken mit ihrer inneren Zweckloſigkeit und kompoſitionellen Widerſprüchen, ſonderbar genug, faſt wie eine Vorahnung Max Klingers.

Aber dieſer unverarbeitete, auch auf der Anſchauung und Technik des 18. Jahrhunderts — etwa Bernhard Rodes — fußende Realismus enthält doch bei Kolbe ſoviel Sinnlichkeit, daß ihm auch recht amüſante Blätter entſpringen. Dahin gehören die Darſtellungen eines Fauns, der eine Nymphe emporhebt, um eine Pansherme zu kränzen; eines Faunpaars auf galoppierendem Roß, und ein anderes nacktes Paar, das verſchlungen auf einem Pferd ſitzt; eine badende Nymphe; ein Apoll als Schlittſchuhläufer (wie eine Verhöhnung Klopſtocks!); eine ausgezogene Dame, die nur ihren gewaltigen Hut aufbehalten hat: Akte von koloſſalen Formen, die einer ungezügelten und genialiſchen Luſt am Maſſigen ihre Entſtehung verdanken. Kolbe berauſcht ſich hier förmlich am Körperlichen. Die pikante Note, welche dieſen Radierungen das Porträthafte verleiht, iſt auch als ein Gewächs des 18. Jahrhunderts zu betrachten; und ſolche

Blätter gehören neben den Phantasmagorien Füßlis zu dem Intereſſanteſten, was der Pſeudoklaſſizismus hervorgebracht hat. Vermutlich ſind ſie als Erſtlingswerke von ihm anzuſehen, als Kreuzungsprodukt zwiſchen ſeinem vitalen Drang zum Natürlichen und der einſchnürenden Tradition des Klaſſizismus an der Berliner Akademie: unter die zahmen Produktionen der Meil, Chodowiecki uſw. mögen ſie mit ihrer Wildheit hereingeplatzt ſein wie der letzte Kentaur, den Heyſe aus dem Gletſchereis ins 19. Jahrhundert hinunterſchickte.

In ihrem Element war ſeine unverwüſtliche ſinnliche Kraft erſt in den Landſchaften und Viehſtücken. Und in ihnen ſpricht ſie ſich klar aus und färbt auch alles rein Techniſche mit perſönlicher Freiheit. Seine Radiernadel läuft in lockerem und ſouveränem Strich über die Platte. Am Baumſchlag ſpürt man es handgreiflich: es iſt kein ängſtliches Detailzeichnen, ſondern ein ganz modernes und maleriſches Kritzeln, womit er aber die Plaſtik der Formen unbedingt erreicht. Man glaubt Blättermaſſen zu ſehen, und doch iſt kein einziges Blatt durchgezeichnet (was doch gerade in der Art des 18. Jahrhunderts lag!). Er erreicht die blendende Klarheit und den zwingenden Stofflichkeitscharakter aller Dinge rein graphiſch: durch Wechſel von Hell und Dunkel; er bleibt immer tief, ſaftig, ſammetartig im Geſamteindruck; und oft freilich nicht ohne Unruhe.

Ein Nachklingen idylliſcher Elemente in ſeinen Landſchaften zeigt, woher er im weſentlichen kam (auch wenn er es nicht ſelber geſagt hätte): von Salomon Geßner, den er zeitlebens hoch verehrte. Er hat das Geßnerſche Idyll naturaliſiert und moderner geſtaltet, aber es iſt noch faſt überall leis durchzuſpüren. Auch in der Staffage, die entweder dörflich-hirtlich oder antik-idylliſch ausfällt.

Kolbe hat ſich 1805—1807 in Zürich aufgehalten, um die Geßnerſchen Landſchaften für einen Buchhändler zu radieren. Es iſt von großem Reiz, dieſe Blätter mit den Geßnerſchen Aquarell-Gemälden zu vergleichen. Sie wirken friſcher und männlicher als die etwas allgemein arkadiſchen Originale. Kolbe hat ihre Plaſtik verſtärkt und ihr Detail mehr unterſtrichen: mit dem ehrlichſten Willen zur Pietät konnte er nicht verhindern, daß ſeine Arbeit wie eine Kritik an der vorangegangenen Generation erſchien.

Die neue Zeit hat ſich in ihm zwar noch nicht erfüllt, aber aufs lebhafteſte angekündigt. Er iſt einer der bedeutendſten Schrittmacher der Romantiker. Die halb widerſtrebende Anerkennung von Reinhart, der ſeine Radierungen „faſt höher ſchätzte als ſeine eigenen", die unbedingte von Schadow ſagt uns nicht ſoviel als die Worte, mit denen Ph. O. Runge ſeiner (in einem Briefe an ſeinen Freund Beſſer vom 25. 12. 1797) gedenkt: „Perthes hat mir eine ausnehmende Freude mit Kolbes Landſchaften gemacht. — Ich ſah dieſe ſchönen Landſchaften durch und kurz darauf mein Schnitzwerk (d. h. Scherenſchnitte), und fand, daß mir in dem meinigen alles eben ſo deutlich war." Wir haben wenig Äußerungen von Runge, in denen er ſich über gleichzeitige Künſtler ausſpricht: dieſe entbehrt nicht des tieferen Grundes. Die ungemeine Anſchaulichkeit und die Liebe zur Natur, die ſich in Kolbes Radierungen ſo laut verkünden, berühren die empfängliche Seele des Romantikers. Sie konnten vorbildlich wirken, und ſie haben es getan. Zum mindeſten wiſſen wir von Ferdinand Olivier, der 1785 in Deſſau geboren wurde, daß Kolbes Radierungen und ſeine perſönliche Einwirkung als Lehrer ihm die Welt der Kunſt erſchloſſen und ſeine Naturliebe und Neigung zum feinſten Detail geſtärkt haben. Olivier aber hat in Wien und Rom die empfangenen Anregungen verarbeitet und weiter gegeben.

STOCKELSDORFER FAYENCEN

Mit elf Abbildungen **Von KARL SCHAEFER**

Über die Fabrik der Fayencen von Stockelsdorf hat, ſeitdem Brinckmanns Führer zum erſten Male das Aktenmaterial und die erhaltenen Denkmäler zuſammenſtellte, niemand wieder ſich geäußert. Es dürfte deshalb am Platze ſein, an der Hand damals unbekannter Werke die Haupttatſachen noch einmal zuſammenzufaſſen[1]. Der Beſitz des Lübecker Muſeums für Kunſt und Kulturgeſchichte, in den letzten Jahren ſyſtematiſch ausgebaut, ſo weit das zurzeit noch möglich iſt, mag die Anſchauung zu der Geſchichte der Fabrikation geben.

Juſtus Brinckmann war ſchon 1890 in der glücklichen Lage, durch die umfaſſende Archivkenntnis ſeines Lübecker Freundes Wilhelm Brehmer und durch Theodor Hachs weitſchichtiges Wiſſen die geſamten Akten über die Stockelsdorfer Fabrik benutzen zu können. Es ſind bis heute keine weſentlichen Ergänzungen dazu gefunden worden. Danach beſteht die Geſchichte der Fabrik aus zwei Perioden, deren erſte die Verſuche, deren zweite die Vollendung und eine immerhin andauernde Blütezeit von reichlich 15 bis 20 Jahren mit einer fruchtbaren Produktion von Öfen und Gefäßen umfaßt. Die erſte iſt mit dem Namen Peter Graff, die zweite mit den Namen Buchwalds und Leihamers verknüpft.

Die Tätigkeit Peter Graffs — vielleicht desſelben, dem 1758 vom Magiſtrat der Stadt Kiel die Anlage einer „Porzellan- und Ofenfabrik“ geſtattet wurde, die dann bald darauf in landesfürſtliche Rechnung übernommen wurde — lernen wir aus den Streitigkeiten kennen, die ſeine Niederlaſſung in Lübeck mit den eingeſeſſenen Meiſtern des Töpferamtes hervorrief. Das Wette-Protokoll vom 22. Januar 1763 unterrichtet uns darüber, daß Graff ſich ſchon zuvor einmal zur Aufnahme in die Zunft gemeldet hatte, aber abgewieſen worden war; nun bittet er neuerdings um Zulaſſung. Im März 1763 wird ihm dann, trotzdem die Amtsmeiſter ſich weiter weigern, weil Graff das Handwerk nicht zünftig erlernt habe, die Anlage „einer Fabrique von Dresdner Arbeit hierſelbſt verſtattet“. Er hielt ſich damals auf holſteiniſchem Boden, eine Wegſtunde vor dem Holſtentore, in Stockelsdorf, auf. Graffs Abſicht war, „eine Fabrique von Oefen von allerhand Couleuren weiß im Grunde mit vergüldeten Zierathen, wie auch mit grüner und gelber Malerey anzulegen“, dagegen ſei er nicht geſonnen, ſich mit ordinärer Töpferarbeit abzugeben. Kurz darauf erfahren wir von den zwei erſten Öfen, die Graff von Stockelsdorf hereingebracht und aufgeſtellt hat. Sie haben die Form von Pyramiden und beſtehen „aus ganz großen Stücken von Kacheln, in weißem Grunde mit feiner Violett- oder Pompadourfarbe, welche Kacheln ineinandergefalzet, und woran keine aufgeklebten Leiſten und Schilder vorhanden, ſondern die Zierathen aufpoſſieret ſind“. Die Lübecker — und wie wir gleich anfügen können auch die Hamburger — Töpfer

---

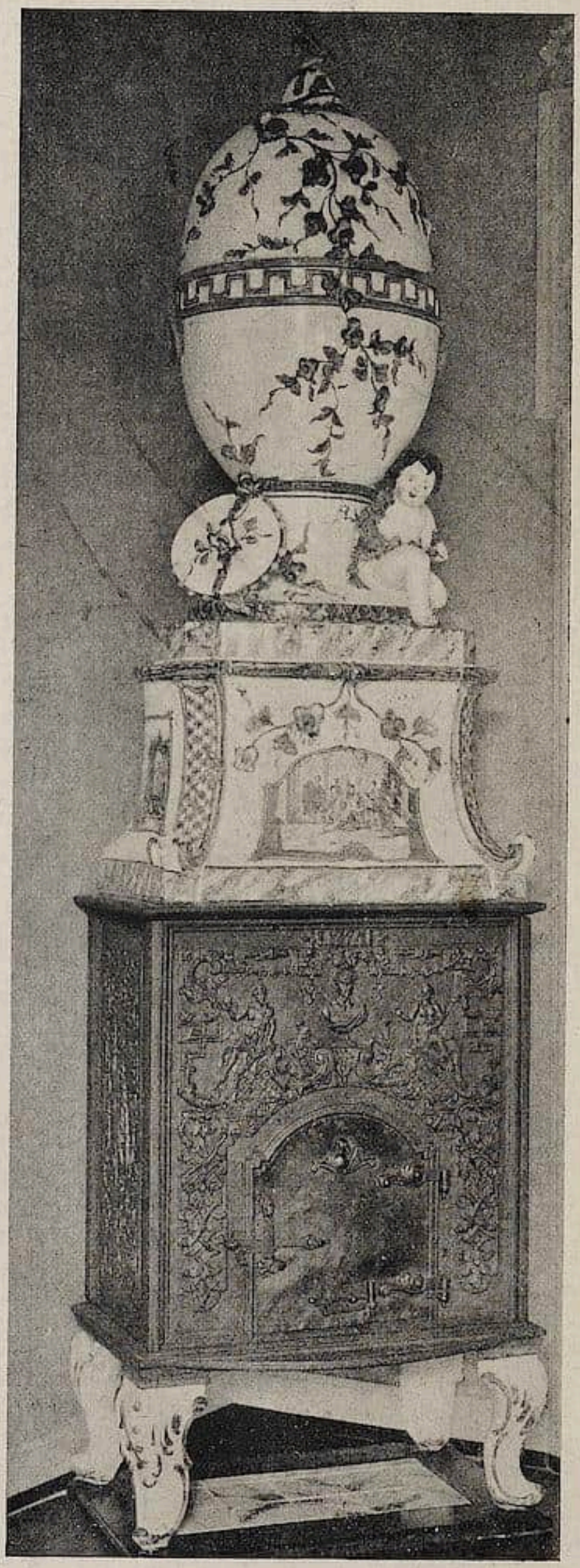
[1] Zuerſt hat Brinckmann in ſeinem erſten Bericht: Das Hamburgiſche Muſeum für Kunſt und Gewerbe, Bericht über die Entwicklung der Anſtalt ſeit ihrer Eröffnung am 25. Sept. 1877, Hamburg 1882, S. 42—44, die Tätigkeit der Fayencefabriken von Eckernförde, Kiel und Stockelsdorf geſchildert und auf S. 175ff. die Marken, darunter die von vier Stockelsdorfer Stücken, abgebildet. Im Führer 375—381 findet ſich dann die ausführliche Behandlung der Geſchichte der Fabrik, dabei zwei Abbildungen; eine Ergänzung bringt dann noch der Jahresbericht von 1910, S. 47. — In dem ſchön ausgeſtatteten Katalog über die Ausſtellung von „Nordeuropaeiske Fajanser“, die das Kunſtinduſtrie-Muſeum zu Kriſtiania im Mai—Juni dieſes Jahres veranſtaltet hat, ſind die Signaturen von vier Stockelsdorfer Stücken wiedergegeben; abgebildet findet ſich ein ſchöner Lavendelkrug und eine kleine Vaſe; der dort ebenfalls abgebildete Teller 273 hat mit Stockelsdorf m. E. nichts zu tun.

bauten damals noch ihre Öfen aus gleichförmigen Reihen von viereckigen Kacheln auf, die durch „angeklebte“, d. h. ebenfalls in Stücken verſetzte Geſimſe und Leiſten gegliedert wurden. Soweit ſie überhaupt Malerei auf weißer Glaſur anzuwenden verſtanden, beſchränkte ſich dieſe auf die blaue Farbe. Plaſtiſche Zierate auf den Flächen finden ſich höchſtens einmal an Kopfſtücken und Geſimſen in ſehr ſparſamer Anwendung. In allen dieſen Dingen fühlte ſich alſo Graff mit Recht im Beſitze der reicheren künſtleriſchen und handwerklichen Ausdrucksmittel, und er konnte es ſich leicht erlauben, die Meiſter des Töpferamtes zu einem förmlichen Wettbewerb herauszufordern, damit man den Unterſchied ihrer Arbeit von der ſeinigen ſehe.

Seine Schilderung lieſt ſich wie eine Beſchreibung des Ofens, den das Muſeum für Kunſt- und Kulturgeſchichte aus einem Lübecker Bürgerhauſe als alten Beſtand beſitzt[1]: Die vierſeitige Kaſtenform des ſonſt gebräuchlichen Ofenkörpers iſt bis aufs äußerſte überwunden. In völlig aufgelöſtem Umriß und plaſtiſch bewegtem Relief aller Flächen und Kanten ſteigt die ſchlanke Pyramide auf, aus erſtaunlich großen, aufs ſchärfſte ineinandergepaßten Werkſtücken zuſammengeſetzt, von zwei geſchwungenen Barockgeſimſen unterbrochen, die als Falzleiſten die Fugen verdecken, und endigend in einen Blumenkorb. Rocailranken und angetragene Blumenzweige, auf der Hauptfläche ein Relief von Muſikwerkzeugen, bilden die Motive der Dekoration. Die weiße Glaſur der Hauptflächen wird gehoben durch den hellvioletten Grund, der teils glatt, teils marmoriert die Sockel- und Geſimslinien und einige Teile des Körpers geſchmackvoll heraushebt. Signatur trägt der Ofen nicht. Indeſſen paßt die Entwicklungsſtufe des frühen Rocailornaments ſehr gut zu der Zeit von 1765 etwa, in der wir Graff an der Arbeit ſehen.

Dreizehn Jahre ſpäter, im Juni 1776, beſchwert ſich der Kgl. Etatsrat G. N. Lübbers, damals Beſitzer des Gutes Stockelsdorf und Eigentümer der offenbar unterdeſſen von Graff verlaſſenen Fayencefabrik, beim Rat der Stadt, daß ihm auf Betreiben der zünftigen Töpfermeiſter ein in Lübeck ausgeſtellter Ofen mit Beſchlag belegt worden ſei. Er ſei nicht zum Verkauf, ſondern als Muſter für fremde Reiſende und Schiffer beſtimmt geweſen; für den Bürger ſei das nicht mehr nötig: „Der kennt Stockelsdorf ſchon zu gut, wo er nicht nur unter einer Menge Öfen, die fertig ſind, die Wahl hat, ſondern auch Modell und Mahlerey, wie ſie ſich zu ſeinen Zimmern am beſten ſchicken, beſtellen kann“. Als die Beſchwerde vom Rat abgewieſen wird, erläßt Lübbers in der Lübecker Zeitung „Fama“ eine lange Bekanntmachung, in der er einen Preis von 100 Reichstalern ausſetzt für den Fall, daß ein einheimiſcher Töpfermeiſter binnen ſechs Monaten „einen bunt emalierten Ofen, der den hieſigen an Façon, Glaſur, Malerey und Stärke völlig gleichkommt, mit eingebrannter Jahreszahl und des Meiſters Namen liefert“. Solche aufreizende öffentliche Auslobungen wurden zwar dem Beſitzer der Fabrik vom Rat unterſagt, aber das Verzeichnis der in der Fabrik zu habenden Waren, wie ſolches in der Hamburgiſchen Zeitung ſtünde, wurde ihm auch in Lübeck zu veröffentlichen geſtattet. Hier finden wir denn angeboten: „Allerley Gattungen Tafel-Service, Tiſchblätter, Fontains und Schwenkkeſſel, Potpouries, Plats de Menages, Blumen-Kaſten und Töpfe nebſt ſonſtiges weißes und coulörtes Geſchirr in ordinär und emaille Schmelz-Farben im modernſten Geſchmack. Inſonderheit ſehr ſchöne ſowohl ganze als Aufſatz-Öfen von neueſter Façon, in weiß, blau und violet und weiß; auch in ganz feiner emaille Malerey mit Landſchaften, Blumenwerk, hiſtoriſche Vorſtellungen etc.“ Liebhaber werden aufgefordert, ihre Beſtellungen entweder „direkt an die Fayence-Fabrik zu Stockelsdorff

[1] Abgebildet im VIII. Jahrgang dieſer Zeitſchrift 1916, S. 309.



bey Lübeck“ zu richten oder an einen der namhaft gemachten Vertreter, die der Etatsrat Lübbers in Hamburg, in Roſtock und in Lüneburg unterhielt.

In der Tat muß die Zeit von 1773 bis 1776 die fruchtbarſte Blüteperiode der Werkſtatt geweſen ſein. In dieſen Jahren treffen wir in ihr die beiden Namen von Buchwald und Leihamer hier an, den einen als Direktor, den andern als Maler, die gemeinſam von 1764 bis 1768 in Eckernförde ſich bemüht hatten, die Fayencefabrik der Gebrüder Otto zu einem guten Erfolg zu bringen, und die dann 1769 auf kurze Zeit als Mitarbeiter der Kieler Fabrik auftreten. Die jetzt zuerſt auftauchende Signatur, bei großen Stücken wie bei reich bemalten Öfen oder bei Tiſchplatten voll ausgeſchrieben: Stockelsdorff, bei Geſchirren abgekürzt meiſt in der Schreibweiſe Stff. erhält nun unter dem Strich den Zuſatz B und A. L. Neben Leihamer kommen auch die Namen von mehreren andern Malern der Fabrik vor, teils voll ausgeſchrieben, wie der von Brinckmann genannte Kreutzfeldt, teils nur mit ihren Anfangsbuchſtaben.

Offenbar ſind die mit Landſchaften und Figurenſzenen in reicher Muffelfarbenpalette bemalten Öfen die eigentlichen Glanzſtücke der Fabrik geweſen. Meiſt bilden ſie bloß den Aufſatz auf einem gußeiſernen Feuerkaſten. „Die älteren ſind in ſchwungvollem Rokoko mit weichen Umriſſen und Profilen ausgeführt, einige jüngere zeigen bereits die antikiſierende Form der geradlinigen Pyramide mit eckigen Profilen. Die Malerei auf ihnen erfüllt, was jene Bekanntmachung ver-

Abb. 1. Stockelsdorfer Fayenceofen von 1773 im Muſeum für Kunſt- und Kulturgeſchichte Lübeck. Erworben 1917.

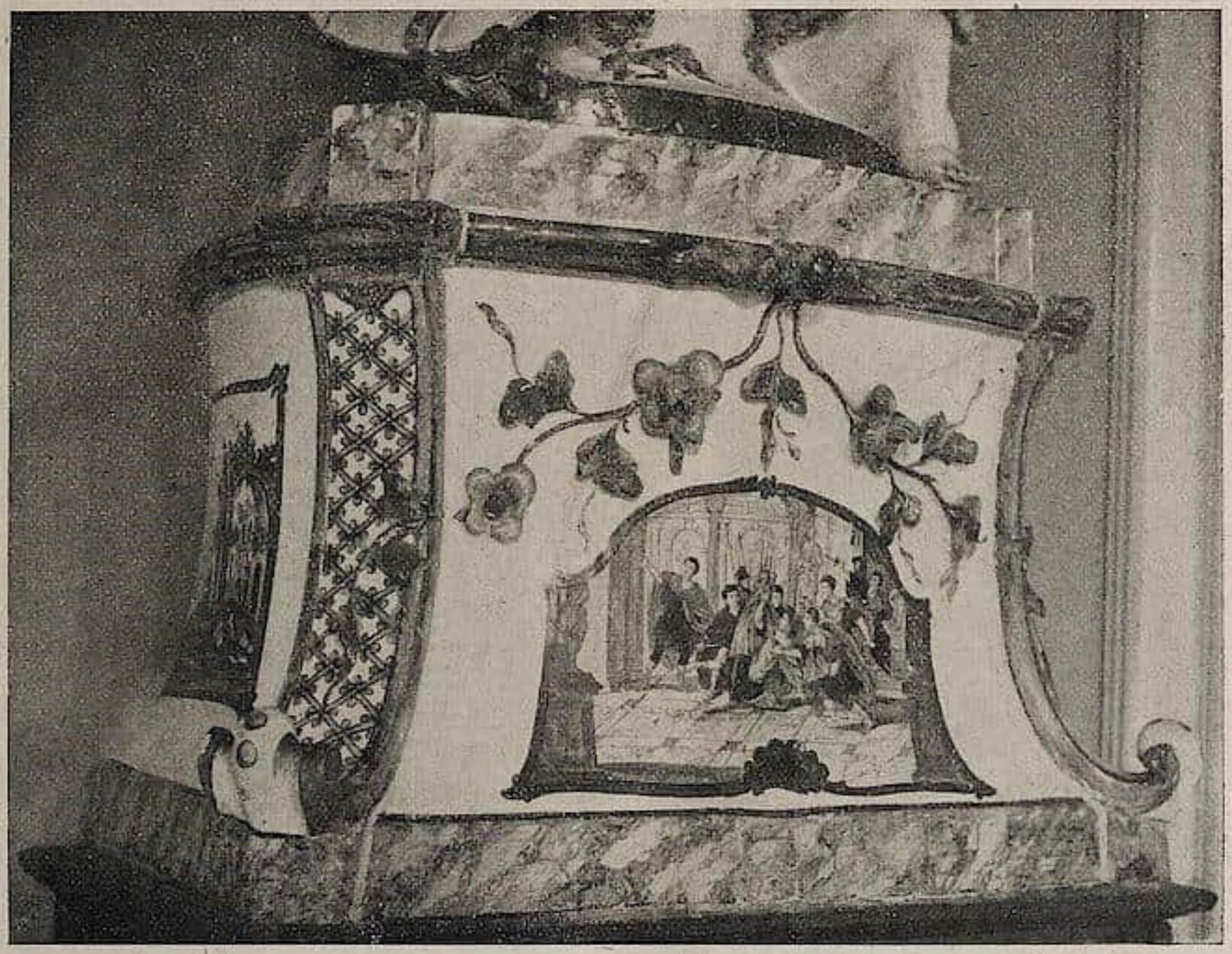
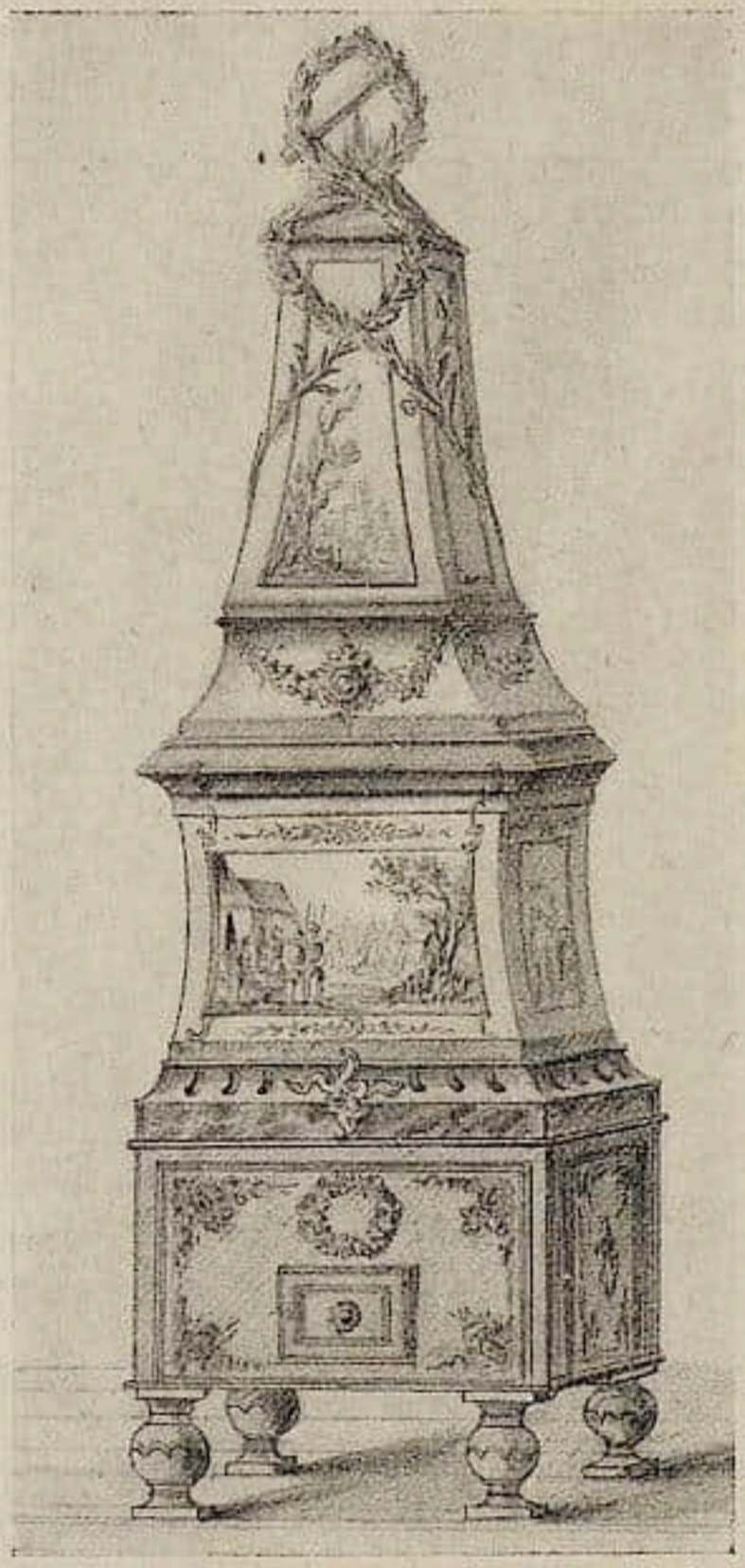


Abb. 2. Mittelſtück des Ofens Abb. 1. Am unteren Rande des Gemäldes von der Ermordung Cäſars die Signatur Buchwalds und Leihamers. 1773.

ſprochen hat. Auch der farbige Schmuck der Gefäße ſteht auf der Höhe deſſen, was ſonſt irgendwo in Deutſchland erreicht worden iſt.“ Auffällig und bezeichnend für Stockelsdorf iſt das helle ſaftige Blaugrün, durch deſſen Fläche die ſchwarze Untermalung und Umrißzeichnung durchſcheint, und das beſonders gerne zur Staffierung der plaſtiſchen Teile an den Öfen verwendet wird; daneben das leuchtende Gelb, das in Kiel ſchon beliebt war. — Das Hamburger Muſeum bewahrt zwei reiche Rocailöfen, die Brinckmann als Stockelsdorfer Arbeit in Anſpruch nahm. Der eine, von prächtig bewegtem leichtflüſſigem Aufbau mit Grün ſtaffiert und auf den Flächen mit Chineſenfiguren unter Palmen und Sonnenſchirmen bemalt, trägt die volle Bezeichnung: „Stockelsdorff 1773 Buchwald Direct. Abr. Leihamer fecit“. Der zweite (abgebildet im Führer S. 379) läßt in ſeinem hohen Aufbau das geſchmackvolle Ebenmaß und die Anmut und Leichtigkeit der ornamentalen Gliederung vermiſſen. Auch die Farbe, die grüngrauen und graubraunen Töne, die mit der Vergoldung der Höhen wohl einen guten Geſamtklang geben, ſind im einzelnen etwas ſtumpf und roh und entbehren der Leuchtkraft und der beſonderen Eigenheit der Stockelsdorfer Werkſtatt. Da außerdem eine Signatur nicht vorhanden iſt, möchte ich es trotz der Herkunft des Stückes aus Heiligenhafen wenigſtens nicht für ein charakteriſtiſches Werk der Buch-



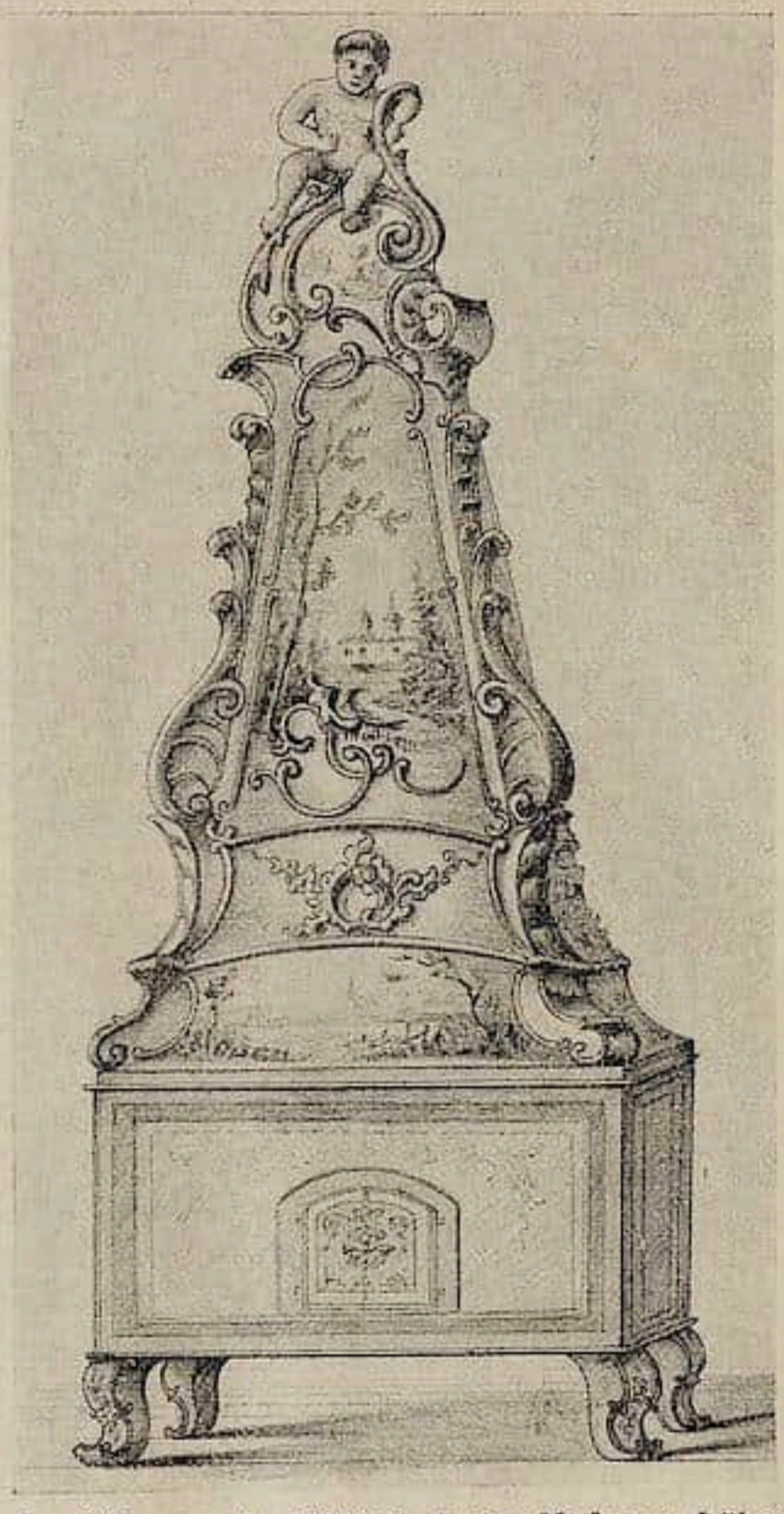


Abb. 3 u. 4. Zeichnungen verſchollener Stockelsdorfer Öfen aus der Bibliothek des Muſeums Lübeck.

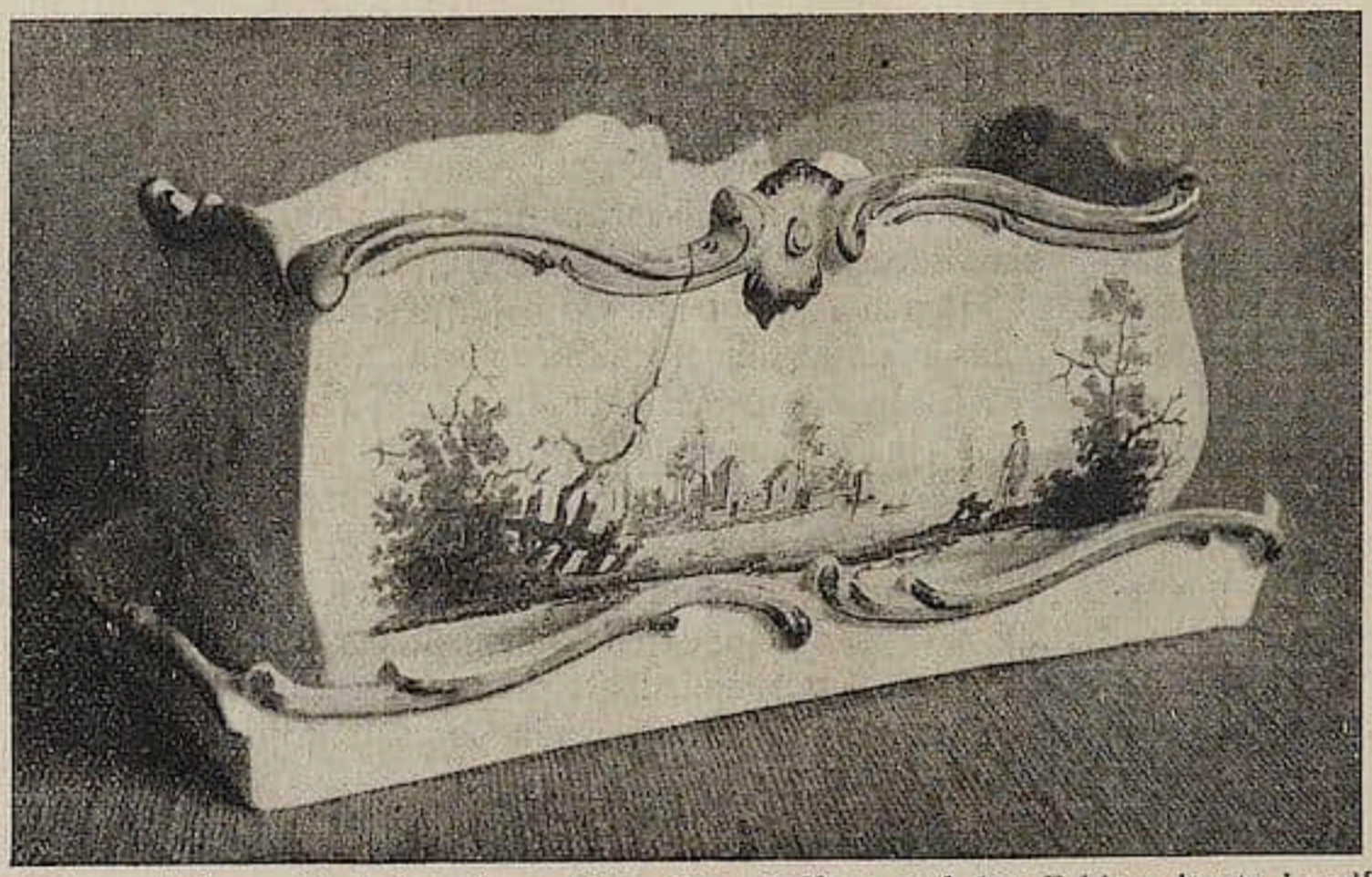


Abb. 6. Blumenkaſten. Stockelsdorf um 1775. Grün ſtaffiert, auf den Feldern bunte Landſchaftsmalerei. Muſeum Lübeck.

wald-Leihamerſchen Blütezeit der Stockelsdorfer Fabrik halten. Dafür kann ich hier auf ein Werk hinweiſen, das, obzwar im ſelben Jahre 1773 wie der ſignierte Hamburger Ofen entſtanden, neben deſſen ausgeſprochenem Rokoko ſchon unverkennbare Neigungen zu den ruhigen Formen des Zopfſtils erkennen läßt, und das aus einem mecklenburgiſchen Landgut im vorigen Jahre für das Lübecker Muſeum erworben wurde (vergl. Abb. 1 u. 2).

Es iſt ein prunkvoller, ungewöhnlich ſtattlicher Aufbau von nahezu drei Meter Höhe, beſtehend aus einem eiſernen, mit ſpätbarockem Gitter- und Bandelwerk und mit allegoriſchen Figuren und Büſten geſchmückten Feuerkaſten und dem Fayenceaufſatz, deſſen Hauptteil eine mächtige Vaſe von eiförmigem Körper bildet, umgürtet mit einem Mäanderband und bedeckt mit loſe hingeworfenen Blumenzweigen in angetragenem Relief. Am Fuß dieſer Vaſe ſitzt zur Seite, vollrund modelliert ein Knabe, an der andern Seite liegt ein Tamburin mit Blumen und Bändern geſchmückt. Der hohe Fayencesockel, der dieſen Aufſatz trägt, iſt an ſeinen drei glatten Schauſeiten mit buntfarbigen Gemälden geſchmückt — an den Schmalſeiten phantaſtiſche Anſichten aus den Trümmern Roms, wie ſie Leihamer in den Kupferſtichen ſeiner Zeit als bequeme Vorlagen finden konnte, vorn die Ermordung Cäſars auf dem Kapitol. Am unteren Rande dieſes Bildes lieſt man, aus dem Dunkel der Malerei ausradiert, die Bezeichnung: Stockelsdorf 1773 Buchwald Dir. Abraham Leihamer pinx.

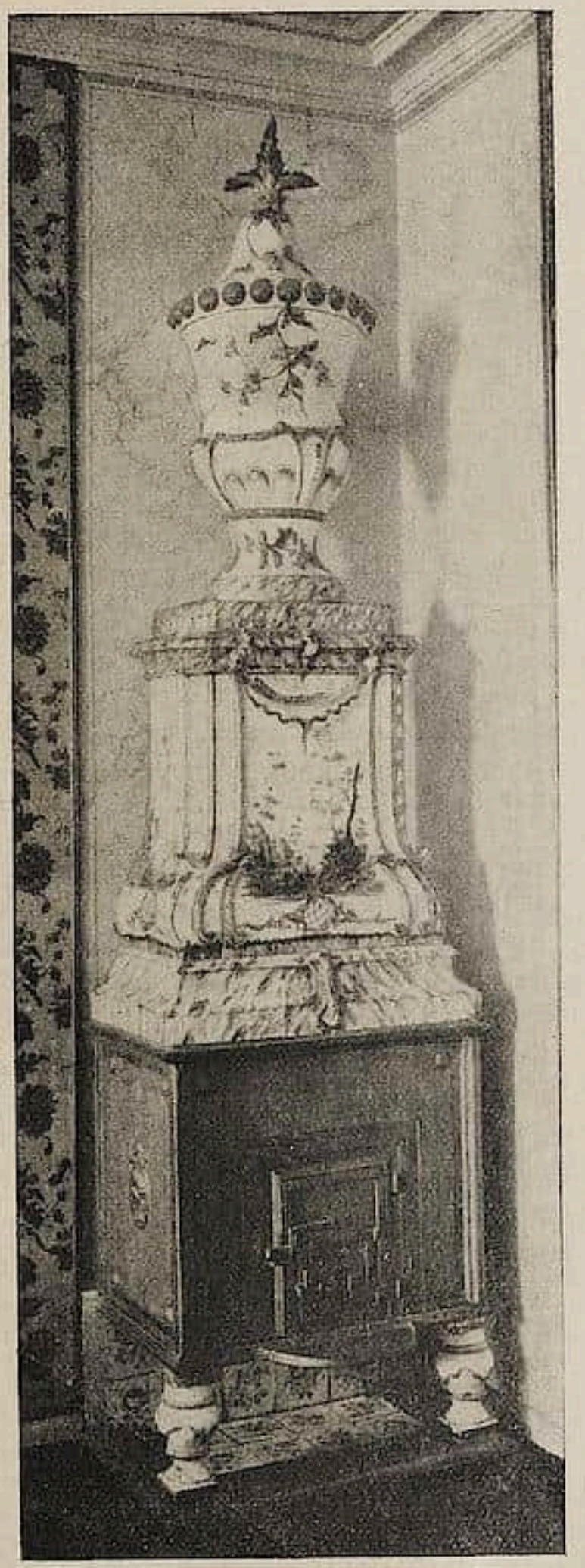


Abb. 5. Stockelsdorfer Ofen. Lübecker Privatbeſitz.

Man glaubt es der Arbeit anzuſehen, wie den beiden Künſtlern daran gelegen war, an ſolchem Stücke ihre überlegene Meiſterſchaft zu zeigen. Bewundernswert iſt ſchon die faſt gewagte Freiheit der phantaſievollen Erfindung, und in deren Folge der äußerſt ſchwierige Aufbau der reichbewegten Form aus ungewöhnlich großen Werkſtücken von der verſchiedenartigſten Geſtalt, die aufs ſauberſte ineinandergefalzt und zuſammengepaßt ſind; ſie haben ſich alſo im Brande nicht verzogen. Nicht minder bewundernswert iſt der Reichtum der Schmuckmittel, die ſich von der Malerei über das freihändig angetragene Relief bis zu den vollrund ausgeformten und nachträglich dem Ofenkörper angefügten plaſtiſchen Zutaten ſteigern. Am meiſten aber wird den

Abb. 7. Tintenzeug, gelb und purpurviolett ſtaffiert mit bunter Blumenmalerei. Stockelsdorf um 1775. Muſeum Lübeck.

Erfindung und techniſch vollendeten Ausführung des Aufbaus ſich glücklich vereinigt mit der Farbenſchönheit der Buchwald-Leihamer, laſſen ſich noch drei weitere Werke aus Lübecker Beſitz anführen, von denen zwei freilich verſchollen und nur noch in den hier abgebildeten, wenig glücklichen Zeichnungen erhalten ſind. Der eine, 1882 angeblich nach Paris verkauft, in ausgeſprochenen, vom Zeichner mißverſtandenen Rokokoformen und bekrönt mit einer freiplaſtiſchen Puttengeſtalt, trug die Bezeichnung: Stockelsdorf 1776 B. Direkt. A. fecit. Der andere, in ſeinem Pyramidenaufbau und in den Geſimſen ſo geradlinig im Sinne der Zopfzeit entworfen, daß wir ihn kaum vor 1780 anſetzen dürfen, iſt 1888 durch den Altertumshändler Auerbach aus Lübeck verkauft worden; er trug die Bezeichnung: Stockelsdorf, Buchwaldt Dir. et fec. ohne Angabe des Entſtehungsjahres (Abb. 3 u. 4). Der dritte endlich ſteht noch heute in Lübeck an alter Stelle in einem ſtattlichen Landhaus vor dem Tore (Abb. 5). Sein Bau, wiederum aus hohem Sockel mit einer bekrönenden mächtigen Vaſe beſtehend, erZeitgenoſſen wie uns heute der durch keine Schwierigkeiten der Technik behinderte Farbenreichtum dieſer Malerei ein Gegenſtand der Bewunderung geweſen ſein: Das hell leuchtende Blaugrün dient zur Staffierung der Kanten und Geſimſe; in ſchweres Dottergelb iſt das Mäanderband, der Rand des Tamburins und die Umrahmung der kleinen Gemälde am Sockel gefaßt. Grüne Blätter und violette Blüten zeigen die Blumenzweige; blau und grün marmoriert ſind die Sockelgeſimſe. Purpurrot in abgeſtufter Stärke kommt endlich beſonders in dem Gemälde von Cäſars Ermordung zu den vorher genannten Farben hinzu, und erweckt den Eindruck, als gäbe es für dieſe Palette keine Grenzen.

Dieſem originellen Meiſterſtück, in dem Graffs Kunſtfertigkeit in der

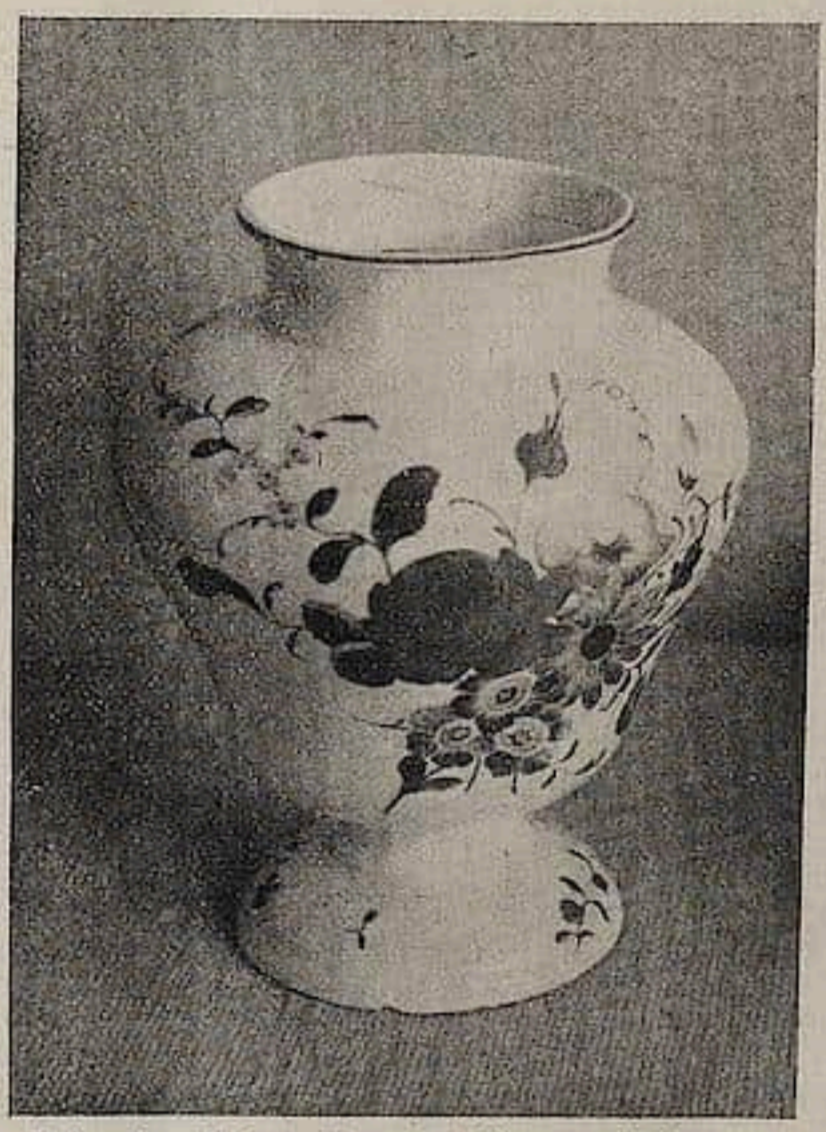


Abb. 8. Kleiner Lavendelkrug mit bunter Blumenmalerei. Stockelsdorf um 1775. Muſeum Lübeck.

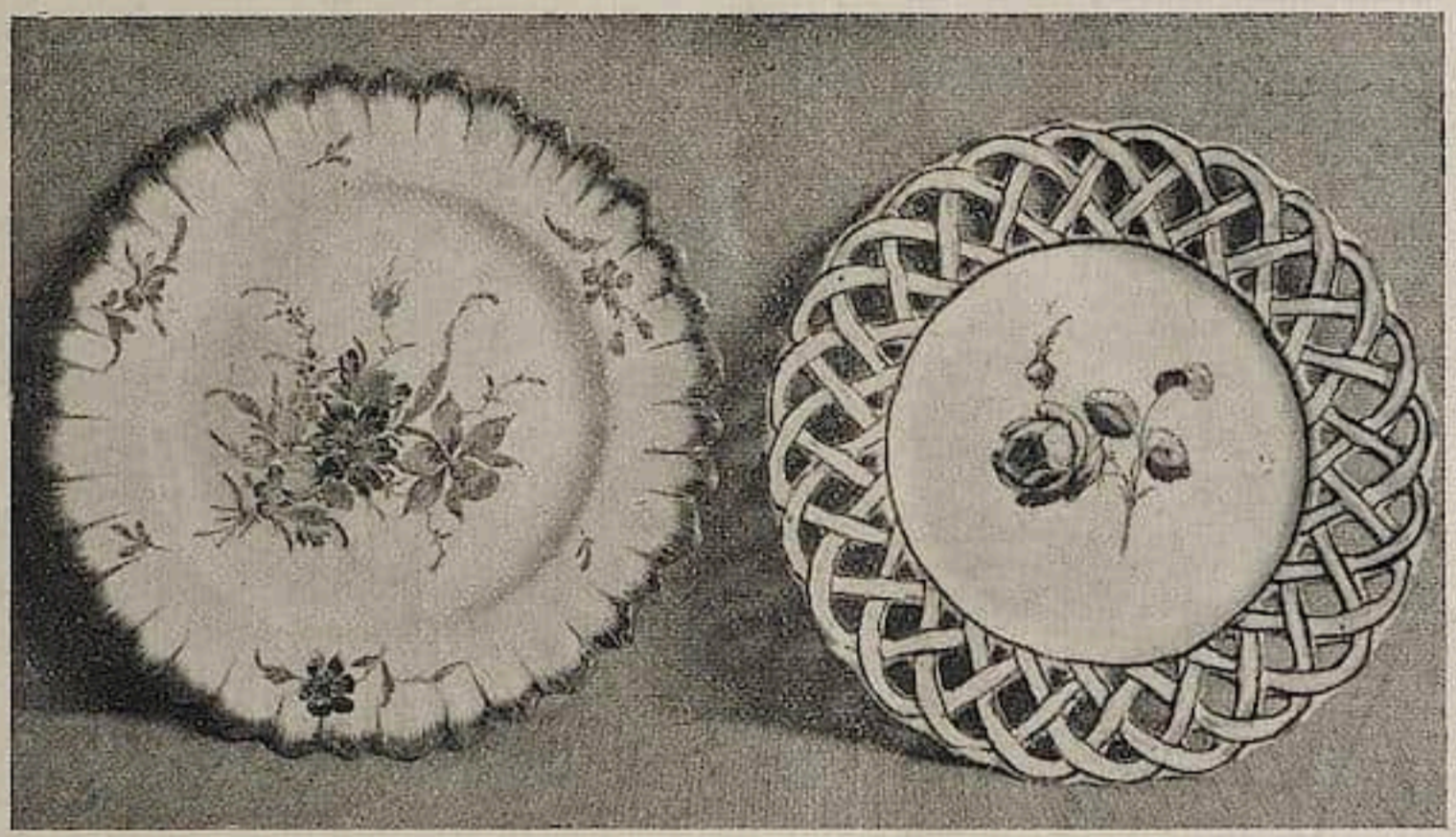


Abb. 9. Stockelsdorfer Teller, 1. grün ſtaffiert mit bunter Blumenmalerei im Spiegel und 2. kobaltblau. Muſeum Lübeck.

innert an den im Muſeum befindlichen, wennſchon durch die größere Höhe des Sockels und durch ſeinen ausgeſprochen rechteckigen Grundriß die Geſamterſcheinung eine weſentlich andere iſt. Auch hier lebt das Rocailornament nur noch in gelegentlichen Einzelformen nach. Die architektoniſche Gliederung iſt wiederum vom Maler geſchickt hervorgehoben durch Marmorierung und Tönung der Geſimſe und Kanten, auch hier vorwiegend durch grün und gelb. Auf den drei Schauſeiten des Sockels ſieht man Landſchaften mit Architekturen und figürlicher Staffage in reicher Muffelfarbenmalerei; über den Körper der Vaſe ſind die gleichen angetragenen Blumenzweige gelegt, deren Blüten in violett, blau und purpur ſtaffiert erſcheinen. Zuſammen mit dem grünen Rokoko-Ofen des Hamburger Muſeums geben dieſe vier Lübecker Stücke von dem künſtleriſchen Ehrgeiz der Buchwald-Leihamer-Werkſtatt einen achtungfordernden Begriff. Man begnügte ſich nicht mit der bequemen Wiederholung einer gangbaren Form, beſchränkte ſich nicht auf Durchſchnittsleiſtungen, ſondern war bemüht, in jedem Stück, das die Werkſtatt verließ, etwas eigenes von ſelbſtändiger Erfindung und von ſtilvoller Einheitlichkeit zu ſchaffen.

Ebenſo wie die Öfen ſind auch die Gefäße der Stockelsdorfer Fabrik von mannigfaltigſter Formerfindung. Manche von den Gerätformen brachte Buchwald offenbar aus ſeiner Kieler Tätigkeit mit; dazu gehören die „Lavendelkrüge“ genannten bauchigen Vaſen auf kleiner Fußplatte und mit auffallend hohem Deckel, die teils mit Streublumen, teils mit Landſchaftsbildern geſchmückt wurden, die großen Tiſchplatten, von denen Buchwald und Leihamer z. B. ein im Hamburger Muſeum befindliches, beſonders ſchönes Stück im Jahre 1769 mit farbenprächtiger reicher Landſchaftsmalerei mit der Bezeichnung Kiel ausgeführt haben, während ein ſchönes Beiſpiel mit manganbrauner Landſchaft, umrahmt von Rocailgeranke, von 1776, im Schweriner Muſeum die Stockelsdorfer Bezeichnung trägt. Unter den drei Serviertiſchen des Lübecker Muſeums, von denen der eine mit Streublumen, der zweite mit einer geſchmackvollen Rocailleiſte als

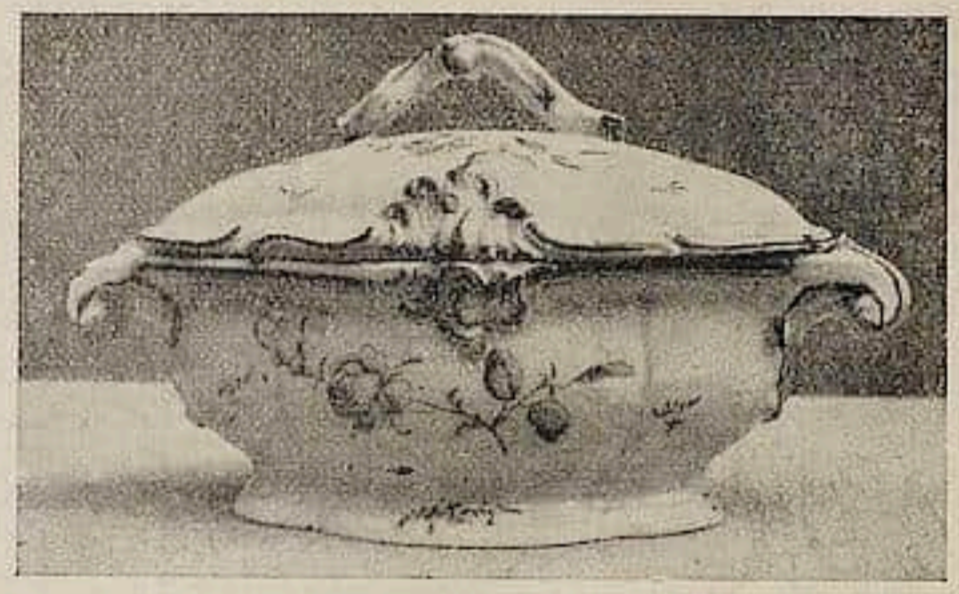


Abb. 10. Große Deckelſchüſſel Stockelsdorf, manganbraun ſtaffiert. Muſeum Lübeck.

Rand geziert iſt, trägt der wichtigſte — wie die andern in reiner Blaumalerei ausgeführt — am unteren Rande der reichen Landſchaft die volle Bezeichnung: Stockelsdorff a: 1778 B. direx.

Auch das originell geformte, in weichen Rocailumriſſen modellierte Tintenzeug mit den drei Einſatzgefäßen für Tinte, Sand und für Federpoſen kommt als Modell der Kieler Fabrik ſchon ganz ähnlich vor (vergl. Abb. 7). Flachen Tellern mit durchbrochenem Flechtrand und Fruchtkörben aus blau ſtaffiertem durchbrochenem Geflecht begegnet man öfter. Eigentümlich ſind dagegen in Stockelsdorf die viereckigen, auf Unterſatzſchalen ſtehenden Blumenkaſten meiſt von lang rechteckigem, ausnahmsweiſe einmal von quadratiſchem Grundriß. Auch an reichen Tafelſchmuckſtücken in Geſtalt von mehrſtöckigen Aufbauten mit großen und kleinen Schalen hat es in den Muſtern der Fabrik nicht gefehlt. Außer dieſen beſonderen Stücken und den ſeltener als aus anderen Werkſtätten auftauchenden Tellern und Deckelſchüſſeln für den Tiſch, gab es eine einfache, mit ſparſamer Blaumalerei ſich begnügende Alltagsware, von der man vielleicht annehmen kann, daß ſie beſonders in der Spätzeit unter dem Sohne Buchwalds entſtanden iſt, der bis in die Franzoſenzeit die Fabrikation fortführte. Denn alle mit Jahreszahlen verſehenen, bisher bekannten hervorragenden Leiſtungen der Fabrik gehören der kurzen Zeitſpanne bis 1780 an. Unter dieſer Gebrauchsware, die ſich immerhin durch die Güte der weißen Glaſur und das helle ſaftige Blau vor anderen Alltagsarbeiten als handwerklich tüchtig gibt, ſind z. B. Apothekergefäße aus der ehemals Suveſchen Drogerie im Schüſſelbuden zu Lübeck, die man dieſer Spätzeit ſchon wegen der Gefäßformen zuſchreiben muß.

Die Ofenkeramik im Zeitalter des Rokoko iſt vorderhand noch nicht ſo gründlich unterſucht, daß der Anteil der einzelnen Fabriken ſchon mit Sicherheit feſtgeſtellt werden kann. Offenbar hat der fabrikmäßige Betrieb und die Lieferung durch den Handel viele Stücke weit ab von ihrem Entſtehungsort verſchlagen. Daß beiſpielsweiſe die blaubemalten Rieſenöfen in den Prunkräumen des Schloſſes von Zarſkoje Selo in der Zeit um 1710 aus Hamburg geliefert wurden, iſt eine überraſchende Feſtſtellung aus den Baurechnungen; und von der ſogenannten Dresdener Ware gingen ganze Sendungen von Öfen über Lübeck nach Dänemark und Schweden. Unter dieſen Umſtänden möchte ich unter den vielen weder durch Signaturen noch durch andere äußere Merkmale zu beſtimmenden

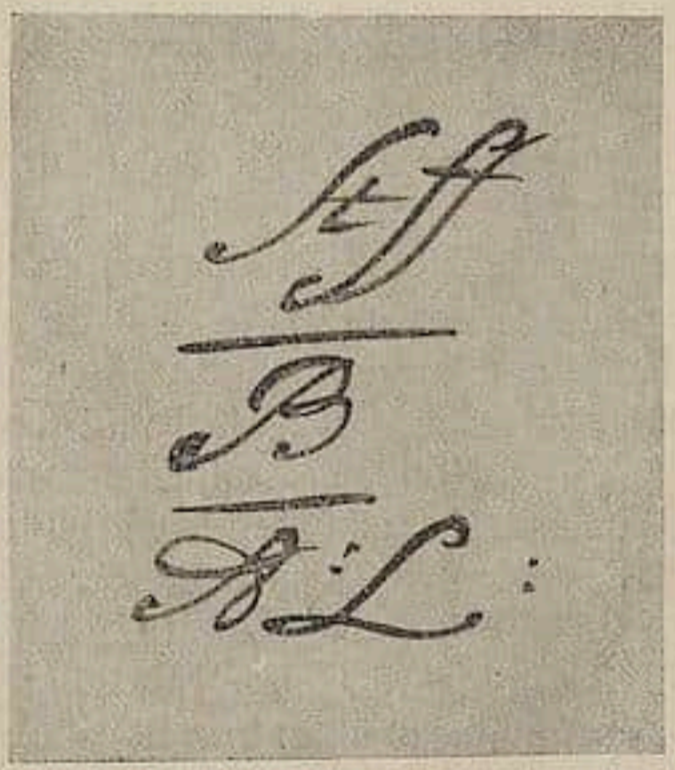


Abb. 11. Signatur von Stockelsdorf zur Zeit Buchwalds-Leihamers.

Fayenceöfen hier nachtragend nur einen als zweifellose Arbeit der Stockelsdorfer Werkſtatt anführen, auf den mich O. Rieſebieter aufmerkſam gemacht hat. Er ſteht in der Sammlung des Kunſtinduſtrie-Muſeums in Wien, ein ſehr reich bewegter Aufbau von pyramidenförmiger Grundgeſtalt, beſtehend aus Sockel, bauchigem Hauptſtück und luſtig erfundenem Kopf; es iſt der Fayenceaufſatz zu einem eiſernen Heizkaſten, der heute fehlt. Grüne Faſſung an den Reliefleiſten und Gliederungen, dem plaſtiſchen Rocailornament und den Blumengehängen, und dazu auf den Flächen Blumenmalerei von bunten Muffelfarben ſind die Kennzeichen der Stockelsdorfer Herkunft[1].

Über die ſpäteren Schickſale der Fabrik und die Auflöſung des Unternehmens ſcheinen in däniſchem Beſitze befindliche Archivalien weitere Aufſchlüſſe zu enthalten, die ich hier mitteile, ohne ſie ſelbſt nachprüfen zu können: Im Jahre 1771 bekam Etatsrat Georg Nic. Lubbers das Recht, auf ſeinem Gute Stockelsdorf die Fabrik zu gründen. 1778 erhielt die Fabrik die erbetene Zollfreiheit für die Einfuhr ihrer Erzeugniſſe im Herzogtum Holſtein und 1784 im Königreich Dänemark. Als namentlich infolge des Wettbewerbs des engliſchen Steingutgeſchirrs auf dem Markte der Abſatz ſtockte, bot Lubbers mit der Begründung, daß er aus Geſundheitsrückſichten nach dem Süden reiſen müſſe, die Fabrik dem Handelskollegium in Kopenhagen zum Kaufe an. Zuſtande gekommen iſt der Verkauf nicht und Lubbers ſtarb 1788.

Es hat den Anſchein, daß ein Sohn Buchwalds dann noch bis in den Anfang des neuen Jahrhunderts mit künſtleriſch anſpruchloſen Waren die Fabrik im Gang zu halten bemüht war.

---

[1] Herrn Hofrat Dr. J. Leiſching verdanke ich die näheren Angaben und die Photographie des ſtilvollen und ſehr zierlichen Werkes.

RUNDSCHAU — SAMMLUNGEN

BERLIN Das STAATL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM iſt wegen Kohlenmangels bis auf weiteres geſchloſſen.

LEIDEN Dem STADTISCHEN MUSEUM, in dem ſich ſeit Jahren Raumnot fühlbar macht, bot ſich kürzlich Gelegenheit, die angrenzenden Gebäulichkeiten käuflich zu erwerben. Dabei ſtellte der Juriſt C. P. D. Pape im Haag der Stadt Leiden 50000 Gulden zur Verfügung. Nun hat derſelbe Gönner des Muſeums dem Gemeinderat berichtet, daß er auch die Koſten der Um- und Neubauten, die auf rund eine halbe Million Gulden veranſchlagt werden, für ſeine Rechnung nehmen werde. Die Erweiterung der 1639 durch Arent van 's Gravesande gebauten Lakenhal bildet, wenn die Wirkung des ſchönen alten Gebäudekomplexes nicht beeinträchtigt werden ſoll, für den Architekten eine heikle Aufgabe. Die Pläne ſind dem Haager Architekten Lensvelt übertragen worden. Zu gleicher Zeit iſt es dem Direktor des Muſeums, Dr. J. C. Overvoorde, gelungen, etwa zwanzig Gönner der Lakenhal zu einer Vereinigung für finanzielle Unterſtützung von Ankäufen zu verbinden.

O. H.

WEIMAR Das GOETHE-NATIONALMUSEUM erhielt als Leihgabe eines einheimiſchen Sammlers eine neu aufgetauchte vollſtändig und trefflich erhaltene Goethebüſte des weimariſchen Bildhauers Klauer. Man hofft, dies beſonders ſchöne Werk des erſt in dem letzten Jahrzehnt nach Gebühr geſchätzten Künſtlers der Sammlung zu erhalten.

AUSSTELLUNGEN

BERLIN Im SALON CASSIRER ſieht man zum erſten Male eine Kollektivausſtellung von Arbeiten Kokoſchkas, 30 Gemälde aus den Jahren von 1906 bis 1918. Kokoſchka iſt heut 32 Jahre alt, und es wäre falſch — und ungerecht — dieſe Sammlung ſeiner Arbeiten als etwas Endgültiges zu nehmen. Es iſt ein Anfang, und man kann danach allenfalls ungefähr ſagen, welchen Weg ſeine Kunſt genommen hat, aber nicht, welchen ſie noch weiter nehmen wird. Auffällig erſcheint, daß — mindeſtens bis 1913 — Vorbilder ſtark wirken; freilich ſelten einmal mit ihrer Technik, wie Lenbach auf das Forelbildnis. Häufiger Stimmung und Farbenwahl der Bildniſſe. Daneben überraſcht neuerdings eine ausgeprägte Liebe zur ſinnlichen Schönheit von Farbe und Malerei überhaupt. Die Landſchaften der Jahre 1916 und 1917, das Jagdbild des Jahres 1918 leben faſt ausſchließlich von dieſen Schönheiten, und ſelbſt in dem ausdrucksſtarken Gemälde der Freunde geht ein gut Teil der Wirkung von dieſen Eigenſchaften aus. Damit knüpft Kokoſchka übrigens an ſeine früheſte unter den hier ausgeſtellten Arbeiten, den Tranceſpieler von 1906, an. Die gemeinſame Wurzel, aus der dieſe jüngſten Beſtrebungen und die expreſſioniſtiſchen ſeiner Bildniſſe gefloſſen ſind, iſt der ſtarke Subjektivismus, der aus all dieſen Arbeiten ſpricht. Wie die Farben ihren letzten Urſprung weder im Vorwurf noch in der Stimmung des Objektes haben, ſondern nur in der Stimmung des Malers, ſo ſind auch die Bildniſſe weniger ein Nachaußenkehren der ſeeliſchen Verfaſſung der Dargeſtellten, als vielmehr des Darſtellers. Und es iſt in dieſem Betracht ſehr merkwürdig, daß in dem jüngſten überaus ſchönen Bilde der Jagd die objektive Bewegung der Reiter ſo wenig getroffen iſt, daß man Karuſſellpferde zu ſehen glaubt, während alle ſubjektive Erſchütterung mit überwältigender Kraft hieraus wie aus den übrigen Werken ſpricht.

Die FREIE SEZESSION (mit Paul Caſſirer zuſammen) hat den 50. Geburtstag Max Slevogts durch eine Geſamtausſtellung ſeines Schaffens gefeiert, die die großen Räume der Freien Sezeſſion völlig füllt. Den herrſchenden Bräuchen nach war eine ſolche Darbietung bei dieſem Anlaß wohl nicht zu umgehen, aber Slevogt kommt ſie nicht ſo zugute, wie manch anderem. Man ſieht hier zu viel von den Arbeiten, in denen ihn der Wille zur großen Form und zur Ausführlichkeit über ſeine Grenzen weggeführt hat, zu wenig — namentlich unter den Gemälden — von dem, was das Einzigartige und Unerreichbare ſeiner Begabung und ſeines Werkes bedeutet: von den freien Improviſationen, den illuſtrativen Arbeiten. So entſteht ein Eindruck, der vielleicht der Reichhaltigkeit des Werkes, aber weder der Souveränität noch der Einzigartigkeit und dem Werte dieſer Begabung gerecht wird.

Bei GURLITT hat Krauskopf eine umfängliche Sammlung ſeiner Arbeiten ausgeſtellt, die ebenſowenig von der Notwendigkeit und unbeugſamen Eigenart ſeiner Ausdrucksweiſe zu überzeugen vermag, wie früher gezeigte einzelne Werke. Die wilde Gebärde eines ekſtatiſchen Expreſſionismus iſt doch wohl nur Faſſade, und die neueſten Arbeiten zeigen deutlich eine Wendung zur farbigen, unexpreſſioniſtiſchen, faſt dekorativen Schönheit.

An Pechſtein, der in NEUMANNS GRAPHISCHEM KABINETT ſeine Graphik der Jahre 1916 bis 1918 zeigt, entdeckt man keine neuen

Seiten. Alles ist von einer verblüffenden Sicherheit, von feinem Geschmack, leicht, und technisch vollendet, vielleicht ein wenig zu sehr.

Bei SCHULTE ist das Wertvollste die Gedächtnisausstellung für Thomas Herbst, die den großen Saal füllt. Im großen und ganzen ist es impressionistisches Mittelgut solidester Art, aber dabei finden sich einige, wohl meist ältere Arbeiten, die ganz vortrefflich und den sehr guten Arbeiten des frühen Impressionismus ebenbürtig sind. — Mit Freude bemerkt man auch ein qualitätreiches älteres Hollandbild Schönlebers. H. Fr.

FRANKFURT a/M. Im KUNSTGEWERBEMUSEUM wurde kürzlich eine Sonderausstellung „Bilderbücher und Jugendschriften" eröffnet, die einen Überblick über die reichhaltige Produktion auf diesem Literaturzweig vom 18. Jahrhundert an bis heute gibt. Der Nachdruck liegt naturgemäß auf dem Gebiet der künstlerischen Buchausstattung und Illustration; besondere Berücksichtigung findet das moderne Schaffen.

MANNHEIM DAS BADISCHE LAND IM BILD (Ausstellung in der städtischen Kunsthalle). Die lange vorbereitete Ausstellung „Das badische Land im Bild" ist nunmehr eröffnet worden. Da es sich um eine Ausstellungsidee handelt, deren Verwirklichung zum ersten Male versucht wird, wurde auf die Zusammenführung eines möglichst vielgestaltigen Materials Wert gelegt, so daß die Bildersäle des Museums für diesen sich gleichzeitig an die breitesten Volkskreise wendenden Zweck bis auf einen geräumt werden mußten. In fünfzehn Sälen sind weit über tausend Kunstwerke — vorwiegend graphischen Charakters — vereinigt. Gezeigt werden Ansichten aller Teile des badischen Landes von einheimischen und auswärtigen Künstlern der Vergangenheit und Gegenwart. Das historische Material gibt eine aufschlußreiche, retrospektive Übersicht, die längst vergessene Künstler der Romantik und des noch nicht erstarrten akademischen Naturalismus ans Licht der wissenschaftlichen und künstlerischen Erkenntnis rückt. Hans Thoma hat der Ausstellung ein Geleitwort auf den Weg gegeben. Der Schöpfer der Ausstellung, Dr. Storck, bereitet eine umfassende Publikation vor, in der ihre Ergebnisse zusammengefaßt und festgehalten werden. Wir kommen ausführlicher auf den Inhalt der Ausstellung zurück.

WIEN Die Ausstellung der SEZESSION ist diesmal der Bildniskunst gewidmet. Man muß es der Vereinigung danken, daß Wien auch wieder einmal ausländische Kunst zu Gesicht bekommt. So ist zunächst im Hauptsaale Berlin und München durch eine stattliche Anzahl von Gästen neben eigenen Mitgliedern vertreten. Gegen den frischeren internationalen Zug der ersteren treten die Arbeiten der Wiener Mitglieder auf den ersten Blick stark zurück, und nur durch die Kollektivausstellungen Rudolf Bachers und Ferdinand Schmutzers wird ein gewisses Gleichgewicht hergestellt, das freilich mehr durch die Masse als durch gleichmäßige Qualität erzielt wird; so läßt ein Saal mit Bildnissen der Mitglieder der Wiener evangelisch-theologischen Fakultät (Grom-Rottmayer, Harlfinger, Kitt, Krause und Wieden) und einer mit Porträts und Zeichnungen von Hammer die Vereinigung gut zu Worte kommen. Den größten Eindruck der ganzen Ausstellung hinterlassen freilich die drei Porträts von der Hand des verstorbenen Schiele (darunter eines des Malers Paris von Gütersloh von stärkster Kraft der Farbe und der Vorführung). In einem Raume mit den ihm gleichgesinnten Faistauer, Harta, Andersen und Vonwiller ist sein Gedächtnis sicherlich würdiger gewahrt als das Gustav Klimts, dessen zarte Eigenart durch zwei nicht gerade der besten seiner Bildnisse in der Umgebung von Eugen Spiro (J. Meier-Gräfe), Emil Orlik (Eugen d'Albert), P. v. Ordódy u. a. vollständig versinkt. Hoffentlich bringt die Sezession noch eine würdigere Gedächtnisausstellung dieses ihr einst nur zu nahe stehenden Meisters. Ein eigener Raum ist schließlich der Porträtplastik Gustinus Ambrosis eingeräumt, dessen künstlerisches Talent gerade hier durch die starke Einfühlung in das Wesen der porträtierten Persönlichkeiten gut zum Ausdruck kommt. — Im einzelnen sind außer den Genannten hervorzuheben: Unter den Berlinern vor allem L. Corinth mit einem starken Bildnis Dr. Karl Schwarz', W. Jaeckel (Dame in Weiß), Waske und Heckendorf mit kräftiger landschaftlicher Einordnung des Bildnisses. Von den Münchnern J. Hüther, J. Fehr, G. Rall, F. Behn, E. Baudrexel. Im Gebiet der Graphik ist neben Orlik der Königsberger Heinrich Wolf gut vertreten. Von Einheimischen sind noch zu nennen: Egger-Lienz, der neben zwei in seinem üblichen Stil gehaltenen Kinderbildnissen durch zwei Studien von stärkster malerischer Kraft überrascht, E. Pick-Morino (Oblt. Linke-Crawford), Vlastimil Hofmann (Selbstbildnis), Friedrich v. Radler und F. X. Weidinger. — Von besonderem Interesse ist eine Reihe von Prof. Dr. Oskar Strnad entworfener Möbel. H. G.

PERSONALIEN

HAAG Am 20. Dezember beging Joh. Toorop seinen 60. Geburtstag. Dem Künstler ist bei dieser Gelegenheit von Freunden und Geistesverwandten eine Huldigung dargebracht worden

in der Form einer prunkvoll ausgeſtatteten Feſtnummer der Zeitſchrift „Wendingen“; dieſe enthält Beiträge von Berlage, Roland Holſt, Verwey, Jan Veth u. a. Gleichzeitig wurde im KUNSTZAALKL EYKAMP eine Ausſtellung von einer Reihe ſeiner Werke eröffnet, deren Mittelpunkt Toorops letzte Schöpfung iſt, die 14 Kreuzwegſtationen für die Kirche in Oosterbeek. O. H.

HAMBURG Als Nachfolger Juſtus Brinckmanns wurde Muſeumsdirektor Dr. Max Sauerlandt-Halle an die Spitze des berühmten HAMBURGER MUSEUMS FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE berufen. Damit iſt das Erbe Brinckmanns jüngeren, aber ſehr bewährten Händen anvertraut worden. Sauerlandt iſt zwar gebürtiger Berliner, hat aber ſeine Jugend ſeit dem 4. Lebensjahre in Hamburg verbracht und dort ſpäter auch an Brinckmanns Seite zwei Jahre im Muſeum gearbeitet. Er iſt unter andern der Verfaſſer des in den „Stätten der Kultur“ erſchienenen Bandes „Halle“.

HANNOVER Dem Privatdozenten Dr. V. C. Habicht wurde vom Miniſterium für Wiſſenſchaft, Bildung und Kunſt der Profeſſortitel verliehen.

VERMISCHTES

ARBEITSRAT FÜR KUNST In der Überzeugung, daß die politiſche Umwälzung benutzt werden muß zur Befreiung der Kunſt von jahrzehntelanger Bevormundung, hat ſich in Berlin ein Kreis einheitlich geſinnter Künſtler und Kunſtfreunde zuſammengefunden. Er erſtrebt die Sammlung aller verſtreuten und darum ſich zerſplitternden Kräfte, die über einſeitige Berufsintereſſen hinaus am Neuaufbau unſeres geſamten Kunſtlebens entſchloſſen mitwirken wollen. In engſter Fühlung mit den Regierungsgewalten und Vereinigungen ähnlicher Tendenz wie der Kunſtkammer in München, Dresden uſw. hofft der Arbeitsrat für Kunſt ſeine nächſten Ziele, die in folgendem Programmauszug angedeutet ſind, in nicht zu ferner Zeit durchſetzen zu können.

An der Spitze ſteht der Leitſatz:

Kunſt und Volk müſſen eine Einheit bilden. Die Kunſt ſoll nicht mehr Genuß weniger, ſondern Glück und Leben der Maſſe ſein. Zuſammenſchluß der Künſte unter den Flügeln einer großen Baukunſt iſt das Ziel. Fortan iſt der Künſtler allein als Geſtalter des Volksempfindens verantwortlich für das ſichtbare Gewand des neuen Staates. Er muß die Formgebung beſtimmen vom Stadtbild bis hinunter zur Münze und Briefmarke.

Auf dieſer Baſis werden zunächſt ſechs Forderungen geſtellt:

1. Anerkennung des öffentlichen Charakters aller Bautätigkeit, der ſtaatlichen und privaten. Aufhebung aller Beamtenprivilegien. Einheitliche Leitung ganzer Stadtteile, Straßenzüge und Siedlungen, ohne daß die Freiheit im einzelnen beeinträchtigt wird. Neue Aufgaben: Volkshäuſer als Vermittlungsſtätten aller Künſte an das Volk. Ständige Experimentiergelände zur Erprobung und Vervollkommnung baulicher Wirkungen.

2. Auflöſung der Kgl. Akademie der Künſte, der Kgl. Akademie für das Bauweſen und der Kgl. Preußiſchen Landeskunſtkommiſſion in ihrer bisherigen Geſtalt. Erſatz dieſer Körperſchaften bei neuer Abgrenzung ihres Arbeitsfeldes durch ſolche, die aus der produktiven Künſtlerſchaft ſelbſt ohne ſtaatliche Beeinfluſſung geſchaffen werden. Umwandlung der privilegierten Kunſtausſtellungen in freie.

3. Befreiung des geſamten Unterrichts für Architektur, Plaſtik, Malerei und Handwerk von ſtaatlicher Bevormundung. Umwandlung des künſtleriſchen und handwerklichen Unterrichts von Grund auf. Bereitſtellung ſtaatlicher Mittel dafür und für Meiſtererziehung in Lehrwerkſtätten.

4. Belebung der Muſeen als Bildungsſtätten für das Volk. Einrichtung ſtändig wechſelnder, durch Vorträge und Führungen dem ganzen Volke dienſtbar gemachter Ausſtellungen. Ausſcheidung des wiſſenſchaftlichen Materials in Zweckbauten. Abſonderung techniſch geordneter Studienſammlungen für Kunſthandwerker. Gerechte Verteilung der ſtaatlichen Mittel zum Erwerb alter und neuer Werke.

5. Beſeitigung der künſtleriſch wertloſen Denkmäler ſowie aller Bauten, deren Kunſtwert im Mißverhältnis zu dem Wert ihres anders brauchbaren Materials ſteht. Verhinderung voreilig geplanter Kriegsdenkmale und unverzügliche Einſtellung der Arbeiten für die in Berlin und im Reich vorgeſehenen Kriegsmuſeen.

6. Bildung einer Reichsſtelle zur Sicherung der Kunſtpflege im Rahmen der künftigen Geſetzgebung.

Zuſtimmungserklärungen werden erbeten an den Arbeitsrat für Kunſt, Berlin NW 40, In den Zelten 19.

LITERATUR

Ludwig Hoffmann, BEBAUUNGSPLÄNE FÜR DIE STADT ATHEN. Mappe von Tafeln I—XL mit Erläuterungstext S. 1—13. Großes Format. Ohne Datum [= 1914?].

Athen wurde endgültig im Frühjahr 1833 von den Türken geräumt und gehörte zu jenen Städten des griechischen Festlandes, in denen sich noch geraume Zeit nach der Erhebung Griechenlands zur politischen Selbständigkeit türkische Besatzungen infolge merkwürdiger Umstände aufhielten. Athen, wie es die Türken zurückließen, war ein armseliges Städtchen, besser gesagt ein Dorf. Anschaulich und gefällig hat die damaligen Zustände und das innere Leben Athens der ehemalige Oberkonservator der Altertümer Griechenlands Ludwig Roß (geb. 1806 in Holstein, gest. 6. August 1859) in seinen wohlgelungenen griechischen Erinnerungen geschildert[1]. Der erste König von Griechenland, Otto, aus dem Herrschergeschlecht der Wittelsbacher, erhob Athen vom 1. Dezember 1834 zur Residenz- und Hauptstadt des jungen Königreiches. Von da ab nahm diese Stadt einen steten Aufschwung und erhielt einen für orientalische Begriffe unverhältnismäßig starken und raschen Bevölkerungszuwachs. Betrug ihre Einwohnerzahl 1859 nach einer ziemlich zuverlässigen Volkszählung 30590, so war diese im Jahre 1907 nach einer weniger genau durchgeführten Zählung bereits auf 167479 gestiegen. Heute beziffert man sie auf mindestens 250000 Seelen. Die Entwicklung der Stadt schreitet kulturell in jeder Hinsicht mächtig vorwärts und man wird kaum fehl gehen, wenn man sie als die zukunftsreichste Stadt der ganzen Levante bezeichnet.

Freilich hat man einen großen Fehlgriff getan, daß man nach der Erhebung Athens zur Hauptstadt das Ruinenfeld der alten Stadt zur Ausdehnung und Wiederbebauung benutzte. Viel vorteilhafter wäre es gewesen, wenn die schon damals von Einheimischen sowie von Deutschen aus der Begleitung König Ottos vertretene Meinung, man solle die wiedererstehende Stadt südlich der Akropolis nach der phalerischen Küste hin anlegen, Anklang gefunden hätte. Dadurch hätte sich Athen nach und nach zu einer Küsten- und Hafenstadt entwickelt und, was auch ein wichtiger Gesichtspunkt ist, die archäologischen Ausgrabungen im Bereiche des antiken Athen wären technisch leichter ausführbar und finanziell nicht so kostspielig gewesen. Aber unter den gegenwärtigen Umständen müssen sich alle Bebauungspläne für Athen an das schon Bestehende anschließen. Derartige Pläne hielt die griechische Regierung für unbedingt nötig und stellte nach Beendigung beider Balkankriege (1912—1913), die bekanntlich Griechenland um politisches und finanzielles Ansehen, nicht zum wenigsten durch den erheblichen Landeszuwachs, bereicherten, an verschiedene Fachleute die Aufgabe, „Vorschläge für die Verbesserung und Erweiterung der Stadtpläne [von Athen] zu machen". Eine Lösung dieser Aufgabe liegt in dem hier zu besprechenden Werke vor. Es ist nur in einer geringen Anzahl von Exemplaren veröffentlicht und den Interessenten unentgeltlich zugestellt worden; im Buchhandel ist es nicht erhältlich.

Wenn man einigen Kunstsinn besitzt, Athen gut kennt und seine Bedürfnisse schon selbst empfunden hat, wenn man unter diesen Voraussetzungen an Ludwig Hoffmanns „Bebauungspläne" herantritt, so kann man mit gutem Gewissen wiederholen, was schon über den Meister ausgesprochen worden ist: „Er hat die Philosophie der Baukunst erfunden" und „sein Stolz ist nicht, Bedürfnisse aufzuweisen, sondern sie aufs vollkommenste zu erfüllen." Die Schwierigkeiten, die in der Aufgabe lagen, werden gut gelöst, allerdings wären zur praktischen Durchführung der Pläne ziemlich kostspielige Unternehmungen nötig. Die alte Kunst, die für Hoffmann Religion ist, spendet ihm reichlich Motive zum würdigen Wiederaufbau ihrer großartigsten Vertreterin, wie es Athen gewesen ist. Für Plätze mit Monumenten des Altertums wird besondere Sorge getragen, wobei auch auf die Verkehrsentwicklung und die praktischen Bedürfnisse einer modernen Großstadt gehörige Rücksicht genommen wird. Eine Gräberstraße durch den alten Friedhof zu Kerameikos, Alleen um die Akropolis, eine großartige Anlage beim sogen. Theseustempel, ein prächtiges Villenviertel am Meer bei Altphaleron werden in Aussicht gestellt. Für die Höhen in der Stadt selbst, wie auch für die reizvollen Gebirgszüge in der Umgebung weiß der Meister Pläne vorzuschlagen, die sein von allen Seiten anerkanntes Können[1] und seinen klassischen Geschmack vorzugsweise bezeugen.

L. Hoffmann hat seine „Bebauungspläne für die Stadt Athen" sehr freigebig der griechischen Staatsregierung zum Geschenk gemacht. Das ist ein lautes Zeugnis für seinen reinen, heute sehr seltenen Philhellenismus. Er hat sich aber auch schon früher ein großes Verdienst um das Griechentum erworben, indem er eine Reihe von

[1] Siehe die Zeitschrift „Deutsches Museum" (hersg. von R. Prutz) 1853 Nr. 25, 26, 28; 1854 Nr. 38, 42; ferner „Blätter für literarische Unterhaltung" 1852 Nr. 358, 359; 1853, Nr. 26, 27, 92, 104—107, 182—184, 231—232, und „Morgenblatt" 1835 Nr. 293 ff. Jetzt am bequemsten im Buche: „Erinnerungen und Mitteilungen aus Griechenland von Ludwig Roß. Mit einem Vorwort von Otto Jahn" Berlin 1863 S. 25 ff., 131 ff., 265 ff.

[1] Vgl. zuletzt Ludwig Hoffmann. Mit Text von Fritz Stahl. [= XIV. Sonderheft der Berliner Architekturwelt] Berlin [1914].

tüchtigen Architekten und Ingenieuren griechiſcher Nationalität (K. Kitzikis, Kolliniatis u. a.) in ſeiner Schule heranbildete. Sie ſind wohl imſtande, vorliegende Pläne im ſtrengen Sinne ihres Berliner Meiſters auszuführen. Kommt es dazu, dann haben wir eine weitere friedliche Eroberung deutſchen Genies mitten im Brennpunkte des geiſtigen und politiſchen Lebens von Hellas zu bewundern.

Berlin. Nikos A. Bees (*Béης*).

Im Verlage von PAUL CASSIRER ſind ſoeben drei neue graphiſche Arbeiten Max Liebermanns erſchienen; eine Radierung: Kind mit Wärterin, und zwei Lithographien: Die Bildniſſe von Richard Strauß und Karl Kautsky.

Im Verlag von FRITZ GURLITT iſt der bereits angekündigte Almanach auf das Jahr 1919 kurz vor Weihnachten erſchienen. Er ſtellt nach Ausſtattung und Gehalt eine vorbildliche Leiſtung dar, von der noch im einzelnen zu ſprechen ſein wird.

Derſelbe Verlag brachte ferner in der geplanten Folge der neuen Bilderbücher die beiden erſten Bände heraus: Originallithographien von Oskar Kokoſchka zu Joh. Seb. Bachs Kantate „O Ewigkeit — Du Donnerwort“ und Pechſteins Lithographien zu Heinr. Lautenſacks „Samländiſche Ode“. Beide Werke hervorragende Dokumente der Zeit und der jungen deutſchen Kunſt. r—

DER KUNSTMARKT — VERSTEIGERUNGEN

Stattgehabte Versteigerungen

AMSTERDAM Bei FRED. MULLER & CO. haben zwei Verſteigerungen von Gemälden neuerer Meiſter ſtattgefunden, ſeit langem die belangreichſten auf dieſem Gebiet. Vor allem waren es die Meiſter der Haager Schule, mit den Brüdern Maris an der Spitze, von denen eine ganze Reihe erſtrangiger Bilder zum Verkauf gelangte. In der Sammlung Langerhuizen waren auch die Franzoſen mit den beſten Namen vertreten; den Mittelpunkt bildete hier ein Millet, der es auf 48000 Gulden brachte. Nicht ſehr erfreulich war ein Segantini, der aber wegen ſeiner Seltenheit trotzdem für teures Geld für das Amſterdamer Muſeum erworben wurde. Unter den wenigen deutſchen Meiſtern befanden ſich zwei reizende Pettenkofens; dieſe wurden nicht ſehr hoch zugeſchlagen und blieben beide im Kunſthandel.

Verſteigerung der Sammlung P. Langerhuizen Lzn., am 29. Oktober 1918. Die erzielten Preiſe in niederländiſchen Gulden:

Nr. 1, Andreas Achenbach, Norwegiſche Landſchaft, 1000; Nr. 2, Julius Adam, Katzenmahlzeit, 600; Nr. 3, A. Allebé, An der Barrière, 1300; Nr. 6, Bakker Korff, Frauenklatſch, 3200; Nr. 10, David Bles, Die drei Mütter, 2100; Nr. 11, B. J. Blommers, Kinder der See, 3500; Nr. 13, J. Bosboom, Kircheninneres in Trier, 6000 (an Preyer); Nr. 14, W. Bouguereau, Winzerin, 1850; Nr. 17, A. Briët, Bäuerin am Kamin, 1325; Nr. 19, J. Čermák, Herzegowiniſche Mutter, 2600; Nr. 25, J. B. C. Corot, Wieſe mit Bäumen 11600; Nr. 27, Ch. F. Daubigny, Dorf bei Bonnières, 14200 (ſtädt. Muſ. in Amſterdam); Nr. 28, A. J. Decamps, Jäger, 3200; Nr. 30, E. Delacroix, Orientalen vor ihrer Haustüre, 4100; Nr. 31, N. Diaz de la Peña, Kindergruppe, 10300 (an F. Muller & Co.); Nr. 32, derſ., Apfelpflücken, 3500; Nr. 33, B. Desgoffe, Blumen, 1000; Nr. 34, F. Du Chattel, Waſſerlache mit Enten, 1850; Nr. 35, Thereſe van Duyl-Schwartze, Waiſen, 2000; Nr. 40, L. Gallait, Trauer, 1800; Nr. 41, derſ., Der Tod von Leonardo da Vinci, 875; Nr. 42, J. L. Gérome, Rauchender Orientale, 1750; Nr. 43, A. M. Guillemin, Alter Muſikant, 1000; Nr. 45, A. Harlamoff, Italienerin, 2050; Nr. 46, J. J. Henner, Ghislaine, 7500; Nr. 48, L. G. E. Iſabey, Zurückkehrende Schützen, 5300 (an Buffa); Nr. 49, Jozef Israels, Ruhetag, 21500 (an Buffa); Nr. 50, Ch. Jacque, Schafſtall, 9000; Nr. 51, derſ., Hühnerhof, 2100; Nr. 53, J. B. Jongkind, Sonnenuntergang, 2100; Nr. 55, J. Klinkenberg, Die Zuiderkerk in Amſterdam, 4250; Nr. 58, H. Leys, In der Herberge, 2000; Nr. 59, J. B. Madou, Zwiegeſpräch, 1250; Nr. 60, Jacob Maris, Blick auf Dordrecht, 31000 (an Preyer); Nr. 61, derſ., Bettlerin, 2050; Nr. 62, Mathys Maris, Im Garten, 4500; Nr. 63, Willem Maris, Melkzeit, 7200; Nr. 64, derſ., Weiße Kuh, 2400; Nr. 65, A. Mauve, Muſchelfiſcher, 25500 (an Preyer); Nr. 66, Gabriel Max, Dolce far niente, 2000; Nr. 67, E. Meissonnier, Raucher, 5600; Nr. 68, derſ., Edelmann, 4100; Nr. 69, H. W. Mesdag, Marine, 1300; Nr. 71, J. F. Millet, Frau vor dem Backofen, 48000 (an Kröller; Langerhuizen hatte 1904 für das Bild 90000 Gulden bezahlt); Nr. 73, A. Monticelli, Raſt im Wald, 6000 (ſtädt. Muſ. in Amſterdam); Nr. 74, derſ., Drei Grazien, 4100; Nr. 75, A. Neuhuys, Mutter mit Kindern, 8700 (an Kleykamp); Nr. 77, A. Pasini, Karawane, 1400; Nr. 79, C. A. von Pettenkofen, Zigeunerlager, 3500 (an Buffa); Nr. 80, derſ., Bäuerliches Liebespaar, 2000 (an F. Muller & Co.); Nr. 89, W. Roelofs, Nach dem

Regen, 2100; Nr. 91, Henriette Ronner, Katzenſtudie, 1100; Nr. 92, Ph. Rousseau, Hühnerhof, 1350 (ſtädt. Muſ. in Amſterdam); Nr. 96, G. Segantini, Ave Maria, 7600 (ſtädt. Muſ. in Amſterdam); Nr. 98, C. Springer, Das „Huis met de hoofden" in Amſterdam, 3050; Nr. 101, L. Alma Tadema, Beſuch Kaiſer Hadrians bei einem Töpfer, 10000 (ſtädt. Muſ. in Amſterdam); Nr. 102, B. Vautier, Geigenſtunde, 780 (an Fred. Muller & Co.); Nr. 103, E. Verboeckhoven, Schafe, 2600; Nr. 111, C. Wauters, Lautenſpieler, 1300; Nr. 112, Emile Wauters, Studie zu einem Hiſtorienbild, 1000; Nr. 113, J. Weißenbruch, Blick auf eine Stadt, 1200; Nr. 116, F. Ziem, Venedig, Die Giudecca, 4000.

Verſteigerung der Sammlungen Thomsen und Michelsen am 3. Dezember:

Nr. 7, M. Bauer, Inneres einer Moſchee, 2400; Nr. 8, C. Bisſchop, „Maartje", 1300; Nr. 11, B. J. Blommers, Das Gebet, 1100; Nr. 15, G. H. Breitner, Raſtende Kavallerie, 1700; Nr. 23, Jozef Israels, Herrenbildnis, 825; Nr. 28, Jacob Maris, Die Salatgärtchen beim Haag, 23500; Nr. 29, derſ., Weg am Kanal, 7500; Nr. 30, derſ., Die kleine Brücke, 8200; Nr. 31, derſ., Hinter dem Bauernhof, 725; Nr. 32, derſ., Künſtler bei der Arbeit, 1100; Nr. 35, Mathys Maris, Herrenbildnis, 6800; Nr. 36, Willem Maris, Sommer, 17000; Nr. 37, derſ., Entenkooi, 6900; Nr. 38, derſ., Kühe auf der Weide, 7500; Nr. 39, derſ., Enten am Waſſer, 4000; Nr. 41, H. W. Mesdag, Fiſcherboote, 1500; Nr. 44, A. Neuhuys, Schlafendes Kindchen, 6900; Nr. 45, derſ., Mutterſorgen, 1450; Nr. 46, derſ., Verſteckſpiel, 3350; Nr. 47, derſ., Blumen begießen, 2700; Nr. 50, G. Poggenbeek, Kühe am Waldrand, 1800; Nr. 63, W. B. Tholen, Winter, 1100; Nr. 67, J. H. Weissenbruch, Abend, 3150; Nr. 100, J. Bosboom, Inneres der St. Bavokirche in Haarlem, 17800; Nr. 162, W. Roelofs, Vieh auf der Weide, 1500; Nr. 290, J. Bosboom, Kircheninneres, 1600; Nr. 291, G. H. Breitner, Fundierungsarbeiten, 7000; Nr. 292, derſ., Der Dam in Amſterdam am Abend, 6000; Nr. 293, derſ., Huſaren in den Dünen, 1900; Nr. 294, derſ., Die Kalverſtraat in Amſterdam, 1550; Nr. 295, derſ., Im Amſterdamer Hafen bei Nacht, 3000; Nr. 296, derſ., An Bord, 2600; Nr. 297, derſ., Laſtwagen, 3200; Nr. 298, derſ., Die Maasbrücke in Rotterdam, 1150; Nr. 299, Iſaak Israels, Motiv aus Amſterdam, 625; Nr. 301, Fantin Latour, Liegender Akt, 1550; Nr. 303, V. van Gogh, Der Sämann, 10100; Nr. 304, derſ., Nelken, 5300; Nr. 308, Iſaak Israels, Trommelſchlägerin, 525; Nr. 310, derſ., Vom Markt zurück, 950; Nr. 311, Jacob Maris, Weg am Kanal, 6200; Nr. 312, derſ., Leinreiter, 6300; Nr. 313, derſ., Muſchelfiſcher, 3800; Nr. 314, Willem Maris, Ententeich, 8800; Nr. 315, derſ., Kühe auf der Weide, 2200; Nr. 316, Mathys Maris, Motiv aus Lauſanne, 600; Nr. 317, A. Mauve, Sommer, 1000; Nr. 320, A. Neuhuys, In der Opernloge, 1000; Nr. 323, J. Voerman, Roſen, 1325; Nr. 329, J. H. Weissenbruch, Sonnenuntergang, 1350; Nr. 356, J. Klinkenberg, Im Schnee, 1100. O. H.

BERLIN Preiſe von der Verſteigerung von Gemälden des 15.—18. Jahrhunderts aus dem Nachlaß Georg Krakau-Berlin u. a. Privatbeſitz in RUDOLF LEPKES KUNSTAUKTIONSHAUS am 12. November 1918. (Die erzielten Preiſe waren großenteils recht anſehnlich, namentlich für Schulwerke und ſelbſt für einzelne alte Kopien überraſchend hoch. Trotzdem ſind etwa 25 Nummern nicht verkauft worden, darunter einige der wertvolleren Stücke.) Nr. 1, Arnold Boonen, Junge Frau bei Kerzenbeleuchtung, 800 M.; Nr. 6, Giov. Ghisolfi, Landſchaft mit Ruinen eines römiſchen Palaſtes, 800 M.; Nr. 10, Jacob Robuſti (angeblich), Die Enthauptung Johannis des Täufers, 1500 M.; Nr. 11, Roſa di Tivoli, Felſenhöhle mit den Fällen des Teverone, 1200 M. Nr. 13, Niederländiſch, 17. Jahrh., Große allegoriſche Darſtellung, 800 M.; Nr. 15, Bologneſiſch, 17. Jahrh., Perſeus und Andromeda, 3800 M.; Nr. 16, Eſaias van de Velde, Landſchaft, 980 M.; Nr. 19, Giorgio Barbarelli (Richtung), Venus im Vordergrunde einer Landſchaft, 2100 M.; Nr. 21, Frans Francken, Chriſtus am Kreuze, 1950 M.; Nr. 22 u. 23, Hans Leu, zwei Altarflügel, 6400 M.; Nr. 24, Siena, 14. Jahrh., Madonna mit Kind, 3800 M.; Nr. 26, Giov. Lanfranco (angebl.), Heilige Jungfrau, 2200 M.; Nr. 27, Otho van Veen, Chriſtus, die Kinder ſegnend, 3000 M.; Nr. 29, L. Cranach d. Ältere., St. Hieronymus in einer Felſenlandſchaft, 4510 M.; Nr. 30, Jan van Goijen, Winterlandſchaft, 4450 M.; Nr. 32, Giulio Raibolini, Bildnis eines jungen Mannes, 7300 M.; Nr. 33, Jan van Gool, Tierſtück, 3500 M.; Nr. 34, A. van Dyck (Atelier, vielleicht Adriaen Hannemann), Die Kinder König Karls I., 24000 M.; Nr. 35, Cl. Corn. Moeyaert, Der Spruch Salomonis, 2900 M.; Nr. 36 u. 37, Franzöſiſch, 18. Jahrh., Diana nach der Jagd mit ihren Nymphen ruhend, Apollo umarmt die fliehende Daphne, 4000 M.; Nr. 38, Jan Lys, Mann in Bruſtharniſch umarmt ein Mädchen, 3000 M.; Nr. 40, Juriaan van Streek, Stilleben, 2450 M.; Nr. 42, Jan Maſſijs d. J., Judith, 4000 M.; Nr. 45, Francesco Solimena, Anbetung d. Könige, 1400 M.; Nr. 46, P. P. Rubens (Atelier), St. Chriſtoph, 10000 M.; Nr. 47, Ant. Pesne (angeblich), Friedrich Wilhelm, Freiherr von Hertefeld, 2850 M.; Nr. 51, Sebaſtiaen Francken, Landſchaft mit großer Staffage, 3450 M.; Nr. 52, Jan Miel (zugeſchr.),

Muſizierende und tanzende Landleute, 1850 M.; Nr. 53, Jac. da Ponte (Art), Hirten im Vordergrunde einer Landſchaft, 1900 M.; Nr. 54, Niederländiſch, 17. Jahrh., Stilleben, 2110 M.; Nr. 55 u. 56, Paul Brill, zwei Landſchaften mit Staffage, 3850 M.; Nr. 57, Lucas Cranach d. Ä., St. Hieronymus, 13300 M.; Nr. 58, Tobias Stimmer, Die Madonna mit d. Kinde, 3700 M.; Nr. 59, Gerard von Honthorſt, Abraham wird von Sarah die Hagar zugeführt, 4500 M.; Nr. 60, J. K. Seekatz, Halbfigur eines Mannes, 4000 M.; Nr. 63, Paulus Potter (bezeichnet), Sturmlandſchaft, 2100 M.; Nr. 65, Italieniſch, 17. Jahrh., Grablegung Chriſti, 4000 M.; Nr. 66, ebenſo, Salome empfängt das Haupt des Johannes, 2450 M.; Nr. 67, Deutſch, 18. Jahrh., Halbfigur eines Bauern, 3500 M.; Nr. 69, Ch. van der Lamen, Vornehme Geſellſchaft, 2400 M.; Nr. 73, Fra Bartolomeo (Schule), Die Verlobung der heiligen Katharina, 5700 M.; Nr. 74, Charles Parrocel, Schlacht, 950 M.; Nr. 75, Izaak van Oſtade, Bauerngeſellſchaft, 9500 M.; Nr. 76, Jean Baptiſte Santerre, Junges Mädchen, an einem Tiſch ſitzend, 16000 M.; Nr. 78, A. van Oſtade (zugeſchrieben), Bauernfamilie am Kamin, 1020 M.; Nr. 79, Italieniſch, 15. Jahrh., Heilige Jungfrau und Chriſtuskind, zu Seiten anbetende Engel, 12000 M.; Nr. 80, ebenſo, Die heilige Jungfrau, das Chriſtuskind, St. Johannes und St. Antonius, 1650 M.; Nr. 81, ebenſo, Die Madonna mit dem Chriſtuskind und ſingenden Engeln, 13000 M.; Nr. 83 u. 84, De Lacroix, Felſige Küſtenlandſchaft und Felstor am Meere, 4500 M.; Nr. 85, Johann Kupetzky, Eigenporträt, 1950 M.; Nr. 86, Franzöſiſch, 18. Jahrh., Hüftbild einer Dame, 2000 M.; Nr. 88, M. J. van Mierevelt, Weibliches Bildnis, 3000 M.; Nr. 89, Wilhelm Key, Bruſtbild einer Matrone, 900 M.; Nr. 90, Niederländiſch, 17. Jahrh., Der Leichnam Chriſti, 6500 M.; Nr. 93, Adriaen Brouwer, Chirurgiſche Operation, 4700 M.; Nr. 94, Diego Velazquez, Ecce homo, 3500 M.; Nr. 97, Daniel Vertangen, Die Cyclopen ſchmieden ein Netz, um Mars und Venus darin zu fangen, 1950 M.; Nr. 99, Karel van Falens, Vornehme Jagdgeſellſchaft, 930 M.; Nr. 101, A. van Dyck (Atelier), Halbfigur eines Mannes, 4700 M.; Nr. 103, Rich. Brakenburgh, Kartenſpieler, 2450 M.; Nr. 105 u. 106, P. van Bredael, Landleute und Kavaliere, und Landſchaft mit Jahrmarktsſzene, 4050 M.; Nr. 108, Gerard de Laireſſe, Die Apotheoſe der Flora, 7000 M.; Nr. 111, P. Aertſen, Obſthändlerin, 2000 M.; Nr. 112, H. Noël, Inneres einer Bauernſtube, 1550 M.; Nr. 113, P. P. Rubens (Atelier), Die Anbetung der Könige, 14400 M.; Nr. 114, Antwerpen, um 1500, Beweinung Chriſti, 1000 M.; Nr. 115, F. de Troy (angeblich), Kardinal von Fleury, 2000 M.; Nr. 116, Rembrandt (Schule), Bruſtbild eines jungen Mannes, 3000 M.; Nr. 120, Abraham Teniers, Inneres mit zwei Bauern, 1600 M.; Nr. 122, Brügger Meiſter, 16. Jahrh., Triptychon (Krönung eines Papſtes, Straßenanſichten mit Marterſzenen), 12000 M.; Nr. 123 und 123a, Richard Brakenburgh, Junge Frau, ihr Kind ſäugend, Kranke Frau mit ihrer Dienerin, 1800 M.; Nr. 124, Cornelis Saftleven, Inneres einer Scheune mit ausgeweidetem Schwein, 950 M.; Nr. 125, Ant. Mirou, Waldlandſchaft mit Staffage, 1000 M.; Nr. 126, Flämiſch um 1600, Madonna mit dem Kinde und St. Johannes (früher Jacob Jordaens zugeſchr.), 2100 M.; Nr. 127, J. Jacobs, Aufbruch einer Jagdgeſellſchaft, 2650 M.; Nr. 128, L. le Nain, Herren u. Dame bei Tiſche, 1420 M.; Nr. 129, Engliſch, 17. Jahrh., Bruſtbild eines bärtigen Mannes, 1500 M.; Nr. 130, A. Watteau (Schule), Geſellſchaft von Herren und Damen in Parklandſchaft, 1400 M.; Nr. 133, nach Rembrandt, Halbfigur e. ſitzenden Orientalen, 2500 M.; Nr. 137, Guido Reni, David mit dem Haupt des Goliath, 1450 M.; Nr. 138, Gillis van Tilborgh, Bauerngeſellſchaft vor ein. Wirtshaus, 8410 M.; Nr. 142, Jacob van Es, Stilleben, 3300 M.; Nr. 146, P. C. Slingelandt (Art), Innere Anſicht, 820 M.; Nr. 151, Niederländiſch, 17. Jahrh., Ländliche Familie vor ihrer Hütte, 850 M.; Nr. 152, Schule von Sevilla, um 1670, Männliches Bildnis, 1800 M.; Nr. 153, Jan Brueghel (Art), Dorfſtraße im Winter, 1650 M.; Nr. 154, Saſſoferrato (zugeſchr.), Charitas, 12 000 M.; Nr. 156, Cl. Lorrain (zugeſchrieben), Große Landſchaft, 820 M.; Nr. 160, Jan Mienſe Molenaer, Sitzender Mann, ein Saiteninſtrument ſpielend, 1900 M.; Nr. 163, C. Procaccini, Maria Aegyptiaka, von Engeln gen Himmel getragen, 2300 M.; Nr. 164, Luca Giordano (zugeſchrieb.), Überfahrt über den Styx, 1800 M.; Nr. 165, Ambroſius Francken, Die Aufrichtung d. Kreuzes, 3700 M.; Nr. 195 u. 196, Balth. van der Boſche, Gaſtmahl und Streit aus Eiferſucht, 1150 M.; Nr. 202, Willem van de Velde, Leicht bewegte See, 2000 M.; Nr. 212, bezeichnet: G. Paladini, Paläſte am Meer, 850 M.; Nr. 217, unbekannt, Flußlandſchaft mit Windmühlen am Ufer, 2120 M.; Nr. 227/228, Franzöſiſch, Raub der Europa, Junge Mädchen in einer Landſchaft, 1120 M.

Die Verſteigerung von Gemälden neuerer Meiſter (dabei der künſtleriſche Nachlaß Werner Schuch-Berlin), die am 12. Dezember 1918 in RUD. LEPKES KUNSTAUKTIONSHAUS ſtattfand, zeigte im ganzen kein weſentliches Nachlaſſen der Preiſe. Im einzelnen fielen die guten Erträgniſſe von Genrebildern und Hiſtorien auf; als Kurioſum zu dem Thema Kunſt und Revolution mag bemerkt ſein, daß Kaiſerbilder gar nicht oder billig verkauft wurden. Die Preiſe im einzelnen ſtellten ſich folgendermaßen:

Nr. 8, Werner Schuch, Bauernhäuser in den Dünen, 860 M.; Nr. 13, C. F. Leſſing, Alte Waldkapelle, 1620 M.; Nr. 29, Max Slevogt, Mädchen im Kahn, 2200 M.; Nr. 30, Friedr. von Schennis, Piratenburg am Meer, 930 M.; Nr. 35, A. von Menzel, Studienblatt, Bleiſtift, 2300 M.; Nr. 36, Ed. Grützner, Bruſtbild eines bärtigen Mönches, 2700 M.; Nr. 37, L. Corinth, Kopf einer alten Frau, 2850 M.; Nr. 38, derſ., Halbfigur eines ſitzenden Herrn, 4500 M.; Nr. 39, Werner Schuch, Ahasverus, 1650 M.; Nr. 40, derſ., „Morgenrot", 1850 M.; Nr. 43, Rich. Frieſe, Löwe, Beute beſchleichend, 3200 M.; Nr. 44, Karl Spitzweg, Die Grablegung Chriſti, 20000 M.; Nr. 46, Ph. Otto, Apollo von den neun Muſen umgeben, 1450 M.; Nr. 47, Bat. Coſtantini, Italieniſche Landſchaft, 960 M.; Nr. 48, Ant. Mauve, Kuh und Kalb in einem Stalle, Buntſtift, 1020 M.; Nr. 49, Ad. von Menzel, Zwei Türken auf einem Dromedar, Blei, 940 M.; Nr. 50, derſ., Zwei Kinder auf einem trabenden Pferde, ebenſo, 750 M.; Nr. 53, Wern. Schuch, Guſtav Adolf auf der Totenbahre, 3500 M.; Nr. 54, derſ., Koſaken auf der Flucht, 3700 M.; Nr. 55/56, O. von Kameke, Königſee bei Abendbeleuchtung, Alpenſee bei Abendbeleuchtung, 3600 M.; Nr. 57, Meier von Bremen, Profilbruſtbild eines jungen Mädchens, 1050 M.; Nr. 58, J. B. Duntze, Winterlandſchaft, 1560 M.; Nr. 59, Eug. Verboeckhoven, Sechs Hunde, 3650 M.; Nr. 60, Walter Firle, Junges Mädchen, 3100 M.; Nr. 61, A. Wieruß-Kowalski, Winterlandſchaft, 6150 M.; Nr. 63, A. Normann, Norwegiſche Fjordanſicht. 4570 M.; Nr. 64, Karl Buchholz, Webicht im Herbſt, 900 M.; Nr. 65, Albert Brendel, Hufſchmiede, 1830 M.; Nr. 66, Arnold Böcklin, Junge Frau mit zwei Kindern, 3050 M.; Nr. 67, derſ., Landſchaft mit großen Baumſtämmen, 15000 M.; Nr. 68, Werner Schuch, Anführer, eine Stellung beobachtend, 1400 M.; Nr. 69, derſ., Blick auf den Ätna, 2060 M.; Nr. 71, derſ., Aus dem Dreißigjährigen Kriege, 3300 M.; Nr. 72, derſ., Die apokalyptiſchen Reiter, 2000 M.; Nr. 74, Axel Ender, Partie aus dem Geyranger Fjord, 1750 M.; Nr. 75, Otto Pilny, Morgenandacht in der Wüſte, 1180 M.; Nr. 76, R. P. Bonington, Krieger des 17. Jahrhunderts in einer Schänke, 2000 M.; Nr. 78, A. von Menzel, Bruſtbild eines bärtigen Herrn, Bleiſtiftzeichnung, 4210 M.; Nr. 81, Werner Schuch, General Ziethen, 5600 M.; Nr. 82, derſ., Der Große Kurfürſt zu Pferde, 6050 M.; Nr. 83, derſ., Die Schlacht bei Warſchau, 6750 M.; Nr. 84, derſ., Zur Schlacht im Morgengrauen, 2500 M.; Nr. 85, derſ., Kavaliere auf der Flucht, 4460 M.; Nr. 86 derſ., Der Krieg, 1400 M.; Nr. 88, Oswald Achenbach, Partie aus der Campagna, 3650 M.; Nr. 89, Wieruß-Kowalski, Winterlandſchaft mit zwei polniſchen Bauernfuhrwerken, 17500 M.; Nr. 90, Carl Saltzmann, Bei der Inſel Wight, 1410 M.; Nr. 91, Albert Keller, Weibliche Halbfigur, 5000 M.; Nr. 92, Eduard Hildebrandt, Waſſerfall, 1900 M.; Nr. 93, Conſtantin Troyon, Ein Stier und ein Eſel, 30000 M.; Nr. 94, Werner Schuch, Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg, 2000 M.; Nr. 96, Friedr. Kallmorgen, Hamburger Hafen, 3300 M.; Nr. 97, A. Dirks, Hafeneinfahrt, 1900 M.; Nr. 99, Th. Gudin, Küſtenlandſchaft, 2950 M.; Nr. 101, B. C. Koekkoek, Winterlandſchaft mit altem Schloß, 1780 M.; Nr. 102, derſ., Blick auf eine Burg, 2060 M.; Nr. 103, Alb. Zimmermann, Große Gebirgslandſchaft, 3300 M.; Nr. 105, Max Volkhardt, Ein Kavalier wird von ſeinem Vater einer jungen Dame vorgeſtellt, 2610 M.; Nr. 106, Benj. Vautier, Kinder, welche eine Uhr umgeworfen haben, 2210 M.; Nr. 107, derſ., Der Liebesbrief, 8050 M.; Nr. 108, G. Chierici, Kindergruppe, Katzen und junge Hühner, 2450 M.; Nr. 112, Carl Langhammer, Märkiſche Landſchaft, 1350 M.; Nr. 113, Franz Skarbina, Altes Forſthaus, 1620 M.; Nr. 114, derſ., Dorflandſchaft, Gouache, 1400 M.; Nr. 116, Paul Meyerheim, Löwe und Löwin, 4000 M.; Nr. 117, A. F. Werner, Berliner Straßenſzene, 1160 M.; Nr. 120, Karl Bennewitz von Loefen, Havelſee, 1160 M.; Nr. 122, Franz von Lenbach, Eduard Grieg, flüchtiger Entwurf in Paſtell, 2000 M.; Nr. 123, Gabr. Max, Der Sänger Alvarez als Tannhäuſer, 6000 M.; Nr. 129, Cornelia Paczka, Idealland ſchaft mit Villa am See und Gebirgspanorama, 3710 M.; Nr. 130, L. Skramſtad, Schwediſcher Landſee, 950 M.; Nr. 131, derſ., Schwediſche Winterlandſchaft, 950 M.; Nr. 133, Karl Boehme, Küſte von Capri, 2300 M.; Nr. 138, Otto Seitz, Ermordung des Sängers Riccio, 3600 M.; Nr. 139, A. Treidler, Eliſabeth, Kurfürſtin von Brandenburg empfängt das heilige Abendmahl, 2700 M.; Nr. 140, W. Kühling, Landſchaft mit Eichengruppe, 2350 M.; Nr. 145 und 146, Wilh. Meyerheim, Rheiniſches Städtchen, Vor den Toren einer alten Stadt, 1700 M.; Nr. 147, Hugo Kauffmann, Winterlandſchaft 920 M.; Nr. 148, Alfred Magne, Stilleben, 980 M.; Nr. 149, Ulrich Hübner, Am Strom in Warnemünde, 1000 M.; Nr. 152, Ernſt Schmitz, Beſuch bei der Großmutter, 1000 M.; Nr. 155, W. Leiſtikow, Parklandſchaft, Paſtell, 900 M.; Nr. 162, Willy Schweder, Buchenwald im Herbſt, 850 M.; Nr. 164, O. Heichert, Zwei alte Männer, Paſtell, 1120 M.; Nr. 165, Oscar Schmitz, Zwei Alchimiſten, 860 M.; Nr. 166, C. E. Morgenſtern, Winter im Rieſengebirge, 830 M.; Nr. 200, Rud. Poſſin, Kartoffelſchälende Frau, 1750 M.; Nr. 229, Werner Schuch, Bauernhof bei Herrnhauſen, 1110 M.; Nr. 230, derſ., Franzöſiſche Huſarenpatrouille, 3400 M.; Nr. 244, Ed. von Gebhardt, Kopf eines bärtigen Mannes, Ölſtudie, 2900 M.

Verſteigerungs-Kalender

Januar	**Berlin.** Rud. Lepke. Antiquitäten aus verſchiedenem Privatbeſitz, darunter Nachlaß einer Altberliner Familie. Möbel aus dem Ende des 18. Jahrh. u. der Biedermeierzeit. Altberl. Gemälde, Teppiche und Gobelins, Porzellane, Glas, Fayence, Silber, Arbeiten in Metall uſw.	Jan./Febr.	**München.** Dr. F. X. Weizinger & Co. Samml. deutſcher Gläſer, Fayencen, Waffen und Stoffe aus verſchiedenem Beſitz.
Januar	**Hamburg.** Galerie Commeter. Moderne Graphik. (Sammlung C. G. Schmitt-Hamburg).	17. Febr. u. folg. Tage	**Karlsruhe.** Müller & Graeff. Graphik aus 4 Jahrhunderten (Nachlaß Geh. Hofrat Dahms.) Sammlung illuſtrierter Bücher des 16.—19. Jahrh. (Richter, Menzel, Schwind.) Kollektion Alt-Berlin.
Januar	**Frankfurt a/M.** Frankfurt. Kunſtverein. Nachlaß C. Morgenſtern.	18./19. Febr.	**Frankfurt a. M.** Rudolf Bangel. Handzeichnungen, Radierungen, Kupferſtiche aus Frankfurter Sammlung und auswärtigem Beſitz. — Gemälde älterer und moderner, meiſt Frankfurter Künſtler, Frankofurtenſien aus dem Nachlaß einer Alt-Frankfurter Familie.
28. Januar	**Frankfurt a. M.** Rudolf Bangel. Gemälde älterer und moderner Meiſter, Antiquitäten, Möbel aus Offenbacher u. a. Beſitz.	Februar	**Berlin.** Rud. Lepke. Porzellane u. Waffen aus ſächſ. Staatsſammlungen.
Jan./Febr.	**Berlin.** Paul Caſſirer, Hugo Helbing und Jacques Roſenthal. Samml. Vincent Mayer (Freiburg): Kupferſtiche und Holzſchnitte.	Frühjahr	**Aachen.** Ant. Creutzer vorm. M. Lempertz. Sammlungen u. Schloßeinrichtungen des † Barons von Steengracht auf Schloß Moyland bei Cleve. Katalog mit 32 Lichtdrucktafeln im Druck.
Jan./Febr.	**München.** Kunſthaus am Siegestor (Horſt Stobbe). Bücher aus dem Beſitze von Poellnitz u. a.	Frühjahr	**Aachen.** Ant. Creutzer vorm. M. Lempertz. Künſtleriſcher Nachlaß des † Kunſtmalers C. W. Allers-Karlsruhe. Ill. Katalog im Druck.
Jan./Febr.	**München.** Gal. Helbing. Gemälde modern. Meiſter. (Nachl. Fiſcher-München, v. Heyden-München, Kamlah-München.)		
Jan./Febr.	**München.** Gal. Helbing. Gemälde alter Meiſter. (Sammlung Stallforth-Wiesbaden.)		
Jan./Febr.	**München.** Gal. Helbing. Miniaturenſamml. Lehmann-Frankfurt a/M.		

Herausgeber und verantwortlicher Schriftleiter
Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtraße 4
Telefon Nord 429

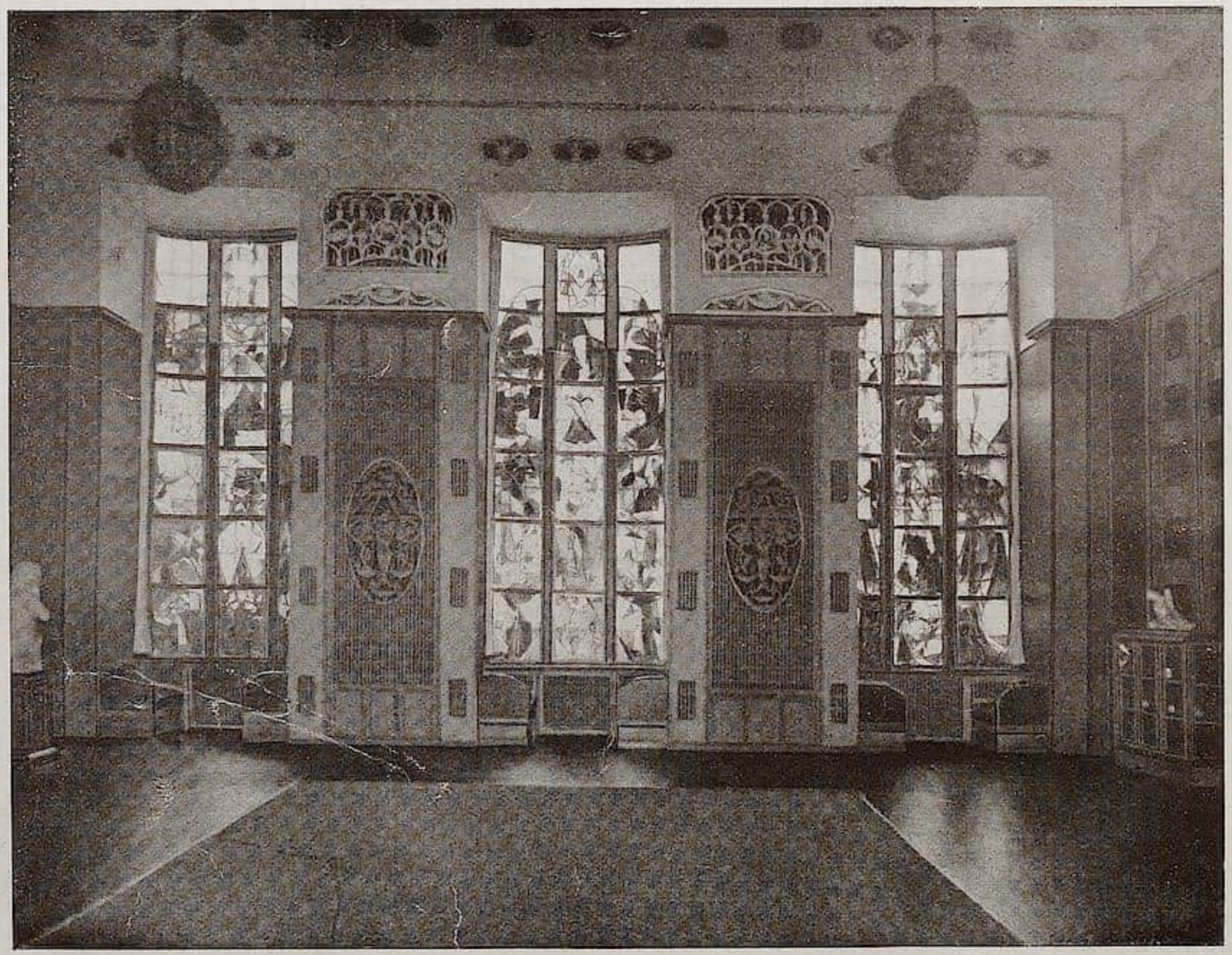
Vertretungen der Schriftleitung im Auslande
in HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Rijswijk, Z. H. Leeuwendaal-laan 61 / in der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Baſel, Eulerſtraße 66 / in AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, 451 West 120 Street.

Verlag KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtraße 2
Telefon 13467

Erſcheinungstermin
Heft 3 . . . 12. Februar 1919

Redaktionsſchluß
Heft 3 . . . . . 7. Februar 1919

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN



Sitzungssaal in der Keksfabrik H. Bahlsen, Hannover. Glasfenster: Professor A. Hölzel, Stuttgart

Zu: Hans Hildebrandt, Die Glasgemälde Adolf Hölzels

Die Glasgemälde Adolf Hölzels

Mit einer Tafel

Von HANS HILDEBRANDT

Glasgemälde großen Umfangs ſind Wandgemälde, und man vermag ihrer Eigenart nur gerecht zu werden, wenn man ſie als ſolche auffaßt. Denn auch der Glasverſchluß eines jeden ein Mauerwerk durchbrechenden Fenſters iſt nur eine Fortſetzung der Mauer ſelbſt, wenngleich er aus anderem Stoffe gebildet iſt und teilweiſe andere Aufgaben zu erfüllen hat. Die feſte, dicke, aus Stein, Holz oder Eiſenbeton gefügte Wand mutet dem ſchwachen, dünnen Glaſe nicht zu, an der Laſt der Mauer oder der Decke mittragen zu helfen. Jede konſtruktive Bürde wird ihm abgenommen. Leiſtet es doch, was die Wand eben um ihrer Schwere und Dichtigkeit willen nicht zu leiſten imſtande iſt: Es gönnt dem Lichte den Durchgang und der Sonnenwärme und macht ſo den Raum, den es einengen hilft, erſt benutzbar und bewohnbar. Scheiden ſich ſo die Aufgaben, die dem Mauerwerk und den Glasverſchlüſſen der Fenſter übertragen werden, gemäß der verſchiedengearteten Tauglichkeit der Stoffe, ſo bleibt ihnen die Grundaufgabe doch gemeinſam: einen Teilraum von beſtimmten Abmeſſungen aus dem allgemeinen unbegrenzten Raume abzuſondern und ſein Sonderdaſein rein zu bewahren. Sie bewirkt, daß auch der Glasverſchluß einer Lichtöffnung als Wand erſcheint und gewertet werden muß.

Das farbloſe, völlig durchſichtige Glas dient dieſem Zwecke freilich auch. Doch genügt es ihm beſſer in praktiſcher als in äſthetiſcher Hinſicht. Freilich liegen häufig genug, ja, faſt immer, wo Glasabriegelungen herangezogen werden, zwingende Gründe für die Verwendung farbloſen Glaſes vor. Wo es gilt, ſo viel Licht wie nur möglich in den Raum fluten zu laſſen, damit alles, was er enthält, aufs klarſte erkennbar bleibt und damit jede Tätigkeit in ihm ſich leicht und ſicher vollzieht, wird man ſtets zum durchſichtigen Glaſe greifen, und nicht minder dort, wo die Lichtöffnung auch dem Blick den Weg ins Freie, Weite gönnen ſoll. Allein ſobald die Fenſter zwar Helligkeit ſpenden ſollen, die deutlichſte, jede Einzelheit begreifende Sichtbarkeit aller Dinge im Raum aber minder wichtig erſcheint denn das Gefühl, in einer kleinen, abgeſchloſſenen Raumwelt zu leben, die ihre eigene geiſtige Stimmung behaupten will gegenüber dem ewig wechſelnden Draußen, büßt der durchſichtige Fenſterverſchluß ſeine Berechtigung ein und der Abriegelungscharakter muß ſtärker betont werden. Dünnſte Marmor- oder Alabaſterſcheiben, die man in Italien während des Mittelalters gelegentlich zu Verſchlüſſen wählte — ich erinnere an den Dom von Orvieto —, zeigen, ſchon weil ihr Stoff jenes dem Mauerwerkes nächſtverwandt iſt, am offenſichtlichſten, daß auch ſie Glieder einer Wand ſind, die als Ganzes betrachtet werden will.

Farbige Gläſer jedoch, die wohl durchſcheinend, aber nicht durchſichtig ſind, ſo daß ſie das Draußen und das Drinnen reinlich trennen, genügen dieſer Abſicht kaum minder gut und gewähren die Möglichkeit, dem Raum einen edelſten Schmuck zu ſchenken und das helle, farbloſe Licht der Sonne ſo zu brechen, daß einzig jene Strahlen in den Raum dringen, die von ſeinem eigenſten Weſen dem entzückten Auge des in ihm Weilenden erzählen.

Als das Mittelalter begann, die Fenſterverſchlüſſe mit Glas zu verkleiden, ging man von der Zuſammenſetzung einzelner farbiger Glasſplitter, die ſich ſchon bei manchen altchriſtlichen Kirchen fand, auch bald genug zur Zuſammenfügung von in Bleilot gefaßten Scheiben nach künſtleriſchen Grundzügen über, wobei Stofflich-Gegenſtändliches

aus organiſchen Farben- und Formenverbindungen entwickelt ward. Die früheſten Werke dieſer Art, für romaniſche oder eben der Gotik ſich zuwendende Kirchen Frankreichs und Deutſchlands gefertigt, waren zugleich die großzügigſten und glänzendſten Muſter der neuen Kunſtübung. Rein flächenhaft gebildet, da ſie eine Wand von geringſter Tiefenerdehnung ſchmückten, ja, die Wand ſelbſt waren, ordneten ſie ſich dem architektoniſchen Gefüge mit edler Selbſtverſtändlichkeit ein. Die Gotik, zu immer reicherer Bildung ſtrebend, hatte die ausgiebigſte Verwendung für die junge Kunſt: Ließ ſie doch, wo ſie Stein auf Stein türmte, faſt nur das konſtruktive Gerüſte beſtehen, ſo daß die breiten und hohen Maueroberflächen, denen die altchriſtliche wie die romaniſche Architektur groß angelegte Zyklen von Wandmalereien zuwies, nahezu ganz verſchwanden. So wanderten die Gemälde von den Steinwänden zu den Glaswänden der Fenſterverſchlüſſe. Allein die Renaiſſance bereits wußte mit dem Glasgemälde nicht mehr viel anzufangen. Sie ſetzte die Klarheit an die Stelle der Myſtik, und als ſpäter die Barocke die Überlieferung des Mittelalters wieder aufgriff, naive Inbrunſt in bewußte und abſichtsvolle Ekſtaſe verwandelnd, hatte ſie ſo überreiche Verwendung für dekoratives Beiwerk aller Artung an Wänden und Decke, daß ſie auf die Heranziehung der Glasfenſter verzichtete. Erſt als in den Tagen der Nazarener die Liebe zum Mittelalter und damit zur Gotik neu erwachte, erinnerte man ſich auch der Glasmalerei. Allein man hatte nicht nur die techniſchen Fähigkeiten verloren, Hüttengläſer von jener Leuchtkraft herzuſtellen, die wir an den Werken der frühen Meiſter ſo ſehr bewundern, man lehnte ſich auch nicht an die beſten, erſten, flächenhaft gehaltenen Arbeiten an, ſondern man bevorzugte die reicheren Geſtaltungen, die ſchon die ſpäte Gotik begonnen, die Renaiſſance aber aufs abſichtsvollſte ausgebaut hatte, Geſtaltungen, die den Stil des Glasgemäldes jenem des ſelbſtändigen Bildes näherten, bei dem die Wiedergabe des Raums in einem illuſioniſtiſchen Sinne eine immer wichtigere Rolle ſpielte.

So blieb es der letzten Entwicklung der Kunſt, für die man das bequeme Schlagwort „Expreſſionismus“ zu gebrauchen pflegt, vorbehalten, die einfachen und urſprünglichen Wirkungsgeſetze der Glasmalerei wieder aufzuſpüren. Wie im Zeitalter Dürers führende Künſtler — ſo neben Dürer ſelbſt Holbein und Baldung Grien — Entwürfe für Glasgemälde fertigten, haben auch heute manche der Beſten entdeckt, daß ſich unter Heranziehung farbiger Gläſer monumentale und dekorative Wirkungen von einer Schönheit erzielen laſſen, die kaum einem zweiten Ausdrucksmittel der Malerei erreichbar ſind, und die den Geſtaltenden wohl dafür zu entſchädigen vermögen, daß er die Ausführung des Werkes bis zum letzten Striche nicht zu übernehmen imſtande iſt, wie er dies beim Tafelgemälde gewohnt war. Ich nenne nur den in Hagen lebenden Holländer Thorn-Prikker, Pechſtein und Ceſar Klein, um ein paar Namen herauszugreifen. Vorausſetzung für die Tätigkeit dieſer Künſtler war freilich, daß es der Technik gelang, Hütten- und Überfangläſer von ähnlicher Leuchtkraft herzuſtellen, wie ſie den Werken der deutſchen und franzöſiſchen Künſtler aus den Zeiten des Mittelalters eignet. Wohl an erſter Stelle ſteht in Deutſchland die Glasmoſaikfabrik Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorf in Berlin-Treptow.

Sie hat auch die Glasgemälde ausgeführt, die Adolf Hölzel für den Repräſentationsraum in Hermann Bahlſens Keksfabrik zu Hannover entworfen hat. Hier war es dem Künſtler vergönnt, uneingeengt von Auftragsvorſchriften irgendwelcher Art ſein künſtleriſches Glaubensbekenntnis Geſtalt werden zu laſſen. Daher kommt dieſen Arbeiten, in denen einer der Väter der heute ſich durchſetzenden Kunſt ſeine

Anſchauungen vom Weſen des maleriſchen Kunſtwerks kriſtalliſieren durfte, eine dokumentariſche Bedeutung im Entwicklungsgange der modernen Malerei überhaupt zu.

Drei hohe Fenſter, durch breite und weit vorſpringende Pfeiler voneinander getrennt, nach außen leicht ſich vorwölbend, fügen ſich der einen Breitwand eines rechteckigen Sales ein, deſſen Wände bis etwa zum Ende des zweiten Drittels vom Boden ab gerechnet warmbraunes Holz verkleidet, während den oberen Teil weißer Stuck einnimmt. Zwei breitere Hochſtäbe und fünf ſchmalere Querſtäbe teilen jedes der Fenſter in achtzehn unter ſich gleiche rechteckige Felder, deren Höhe jeweils 81, und deren Breite 60 cm beträgt. Hölzel ging bei ſeinen Entwürfen von der Anſchauung aus, daß die drei Fenſter eine Farben- und Formeinheit bilden müſſen, da ſie, wenn auch nicht in allen ihren Einzelheiten, mit einem einzigen Blick umſpannt werden können, und da ſie Glieder derſelben Wand ſind. Zugleich aber galt es, jedes Fenſter für ſich ſo zu komponieren, daß es, losgelöſt aus dem Zuſammenhang und allein betrachtet, eine organiſche Einheit in ſich ſelbſt ward. Um die techniſch nicht zu umgehende Arbeitsteilung zwiſchen dem entwerfenden Künſtler und der ausführenden Fabrik ſoweit wie nur irgend möglich auszuſchalten, ſich ſelbſt mithin den denkbar ſtärkſten Einfluß auf die endgültige Geſtaltung der Glasgemälde zu wahren, machte er den zum erſten Male gewagten und erſt in unſerer Zeit zu wagenden ſehr intereſſanten Verſuch, die Entwürfe für die Glasfenſter im großen wie für jedes einzelne Scheibenfeld ſo anzufertigen, daß ſie ein getreueſtes Abbild der von der Fabrik zu liefernden Scheiben ergaben. Zu dieſem Zwecke bediente er ſich durchſichtiger oder durchſcheinender farbiger Papiere mannigfaltigſter Art, die er in leere Rahmen ſpannte und dort, wo die Bleilotfaſſungen angebracht werden mußten, durch undurchſichtige ſchwarze Papierſtreifen verband. Um die reichſten, ſtärkſten und verfeinertſten Farbwirkungen je nach Wahl zu erzielen, und um vor allem die bei den mittelalterlichen Glasgemälden durch mehr oder minder kräftige Ausnutzung des die zeichneriſchen Teile des Entwurfs wiedergebenden Schwarzlots hervorgebrachten Effekte halber, nur angedeuteter oder voller Durchleuchtung unter weiteſtmöglicher Ausſchaltung des Schwarzlots ſelbſt zu erzeugen, ließ er dabei hier oder dort die reinen, ungebrochenen Farben wirken, während er mitunter auch zu einer zweifachen, ja drei- oder vierfachen Übereinanderfügung durchſcheinender Papierſchichten ſchreiten mußte. Er ſelbſt ſagt über dieſes, zum erſten Male von ihm angewandte Verfahren in einem kleinen, aber inſtruktiven Aufſatz, den die „Leibniz-Feldpoſt“ am 1. März d. J. veröffentlicht hat: „Es ließ ſich damit eine reiche Skala von rationell erzeugten Miſchungen und Abtönungen herſtellen, die fortgeſetzt in ihrer mehr oder weniger ſtarken Durchleuchtung und in ihren wichtigen harmoniſchen Zuſammenhängen vom Auge, d. h. von der Empfindung kontrolliert werden konnten.“ Denn die Farbenharmonie erſchien ihm beim Glasgemälde, das ſeine Schönheit dem durchſcheinenden und vielfach gebrochenen Lichte der Sonne entlehnt, als Erſtes und Wichtiges, dem daher auch die zu erſtrebende Formenharmonie, obſchon dieſe ihre Bedeutung behalten ſollte, ſich unterzuordnen hatte. Da es lediglich darauf ankam, einen künſtleriſchen Organismus von Farben und Formen zu bilden, der im Beſchauer eine vom Künſtler gewollte geiſtige Stimmung auslöſen, ſeine Einbildungskraft in beſtimmte Richtung drängen ſollte, erſchien es überflüſſig, dem Werke außer einem Gehalt, der ſich in den verwendeten Mitteln rein ausdrücken ließ, auch einen gegenſtändlich-ſtofflichen Inhalt zu geben. Dieſe Glasmalereien bedeuten darum nicht mehr, als was ſie dem von dem Spiel der lichtdurchfluteten Farben berauſchten

Auge erzählen, und ſtrömen eine ſakrale Wirkung aus, der kein Beſchauer ſich entziehen kann, und aus der ihn kein Suchen nach gegenſtändlichen Motiven herauszureißen vermag.

Die frühen Glasmaler kamen mit wenigen, aber wundervoll aufeinander abgeſtimmten und ſo in ihrem Zuſammenklange trotzdem reichen Farben aus. Wie aber der moderne Muſiker ſich nicht mit den paar Inſtrumenten begnügt, die ihm die klaſſiſche Kunſt übermittelt hat, ſondern um das, was ihn bewegt, auszudrücken, vielfältigſter Inſtrumente bedarf, hat auch Hölzel durch die beſondere Art ſeiner Entwurfanfertigung die ausführende Fabrik beſtimmt, zu den im Vergleich zu früheren Jahrhunderten bereits überaus zahlreichen Farbtönen noch eine beträchtliche Menge neuer zu ſchaffen. Es gelang dies mitunter nur dadurch, daß die Technik das Vorgehen des Künſtlers nachahmte und, wo dieſer mehrere Schichten durchſichtiger Papiere übereinandergeklebt hatte, mehrere Glasſcheiben übereinanderfügte. Die flächenhafte Wirkung der Glasgemälde wird, vor allem dank dem Verzicht auf ſtoffliche Darſtellungen, hierdurch in keiner Weiſe beeinträchtigt, ſo daß der beſondere Wandcharakter des Glasfenſterverſchluſſes gewahrt bleibt.

Wie ſchon betont wurde, ging der Künſtler von der Farbe aus. Um einen vollen Harmonieklang zu erzeugen, wies er den drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau je ein Fenſter als ihr eigenſtes Gebiet zu, verband und verflocht ſie jedoch durch Verſetzungen und Verwerfungen mannigfaltigſter Weiſe ſo eng miteinander, daß die Dreiheit zur Einheit zuſammenwuchs. Dem Rot, als der an Intenſität ſtärkſten Farbe, wies er das Mittelfenſter zu, dem Blau die rechte und dem Gelb die linke Seite. Doch geben die drei Grundfarben jeweils nur das Thema an, das durch Einfügen von Kontraſtfarben, von Vermittelungen uſw. in beinahe zahlloſen Variationen abgewandelt wird. Mit die wichtigſte Rolle ſpielen dabei die „ſimultanen Beeinfluſſungen“, deren Studium Hölzel beſondere Sorgfalt zugewendet hat. Die dunkleren Töne bleiben ſtets in der Tiefe (als Farbmaſſen betrachtet), gleichſam ihrer natürlichen Schwere nachgebend, ſo daß die Fenſter nach oben immer lichter, freier und leichter werden. Die Formzuſammenhänge ſtellen ſich im allgemeinen als Folgeerſcheinungen der Farbenklänge ein. Doch hat jedes Fenſter ein eigenes großes Formthema, wobei das rote, als das die Geſamtkompoſition beherrſchende Mittelfenſter, im weſentlichen auf eine Vertikalentwicklung eingeſtellt iſt, während Blau und Gelb ſich mehr in die Breite, in der Horizontalrichtung erdehnen. Im großen betrachtet weiſt jedes Fenſter ſymmetriſche Bildung auf. Die beiden äußeren Fenſter ſind einander näher verwandt als beide dem Mittelfenſter, bei dem der Zug nach oben ſich aufs augenfälligſte ausprägt. Eine rautenförmige Helligkeit iſt hier in der Mittelachſe ſo eingefügt, daß die dritte Mittelſcheibe von oben das Zentrum bildet. Leuchtendes Rot, von Tiefblau begleitet, umrankt dieſe Raute, den ganzen Rahmen füllend. Da dieſe Rot-Form nach oben wie nach unten ſpitz ausläuft, galt es, ihr ein Poſtament zu ſchaffen, über dem ſie ſich zu erheben vermag: zwei ſehr ausgeſprochene Schrägen, in den unterſten Seitenfeldern von rechts und von links ſymmetriſch zur Mitte anſteigend, ſchaffen dieſes Poſtament. Das Blau des rechten Fenſters nimmt die Form einer gewaltigen Vaſe an. Die tief gelegene hellſte Gelbſcheibe zur Linken, mit orangebraunen und hochroten Splitterflecken gefüllt, ſcheint die Dunkelheiten, von denen ſie umgeben wird (Violett, dunkles Grün, Braun uſw.), auseinanderſprengen zu wollen. Gleich den Farben leiten auch Linienzüge und Formen aus einem jeden Feld in die Nachbarfelder hinüber. In den oberſten Reihen aller drei

Fenſter ſind gelegentlich auch Scheibenteile farbloſen, alſo völlig durchſichtigen Glaſes verwendet, die zwar eine reſtloſe Durchleuchtung ermöglichen, den einheitlichen Wandcharakter an dieſen wenigen Stellen aber doch etwas beeinträchtigen.

Die farbige Geſamtwirkung freilich bleibt die eines berauſchenden und zugleich feierlichen Spiels, deſſen verſchlungenen Gängen nachzuſtreifen das Auge nicht müde wird. So darf Hölzel den erwähnten Aufſatz in der „Leibniz-Feldpoſt“ mit gutem Rechte alſo ſchließen: „Dadurch konnten im künſtleriſchen Sinne dieſe drei großen Fenſter zu dem, was ich beſonders erhoffe, gebracht werden, daß ſie hinſichtlich einer beſtimmten Farbenzuſammenſtellung und Durchleuchtung und mit dem Hinweis auf die rein harmoniſche Verwertung und Ausnützung künſtleriſcher und techniſcher Mittel eine Grundlage für die Weiterführung ſolcher notwendiger Probleme und künſtleriſcher Forſchungen bilden möchten.“

Der Kunſtbeſitz der deutſchen Fürſten

Anmerkung des Herausgebers. Die Revolution hat dem deutschen Volke aus dem Besitz seiner entthronten Potentaten über Nacht ein reiches Erbe in den Schoß geworfen, über dessen Verwendung endgültige Entschlüsse noch ausstehen. Den Umfang dieses Besitzes, in dem sich ein Stück deutscher Vergangenheit widerspiegelt, kennen zu lernen, ist ebenso wichtig wie die Meinung berufener Männer darüber zu hören, wie man denselben in Zukunft am besten erhalten und fruchtbar machen kann.

Wir veröffentlichen nachstehend die ersten beiden Beiträge, die den Kunstbesitz der Häuser Hohenzollern und Wittelsbach behandeln und hoffen weitere Beiträge folgen zu lassen.

I.

Das Erbe der Hohenzollern

Von HANS MACKOWSKY

Die Umwandlung eines Teiles der beſchlagnahmten Königlichen Schlöſſer in Muſeen, die nach den jüngſt veröffentlichten Richtlinien auf dem Programm des Miniſteriums für Wiſſenſchaft, Kunſt und Volksbildung ſteht, eröffnet ſowohl für den Kunſtfreund wie für den Forſcher die erfreuliche Ausſicht, daß ein oft empfundener Notſtand endlich beſeitigt wird.

Im Vergleich zu den Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, wollte man in den fürſtlichen Beſitz anderer Länder, namentlich Englands, Einblick erhalten, waren die Kunſtſchätze der Hohenzollern verhältnismäßig leicht zugänglich. Doch war im allgemeinen nur die Möglichkeit zu einem flüchtigen, örtlich wie zeitlich ſtreng geregelten Überblick geboten. Herdenweiſe wurde man eingelaſſen und ſah ſich der „Führung“ eines Schloßangeſtellten ausgeliefert, die in den ſeltenſten Fällen über die auswendig gelernte Litanei, ein Gemiſch gleichgültiger Daten, unverbürgteſter Anekdoten und verblüffender Preisangaben, ſich erhob. Fragen, die einige Beherzte zu ſtellen ſich unterfingen, wurden als mißliebige Störungen entweder überhört oder man erhielt

eine in ſicherer Gelaſſenheit erteilte Antwort, die den Frager meiſt unbefriedigt verſtummen ließ. Nicht an dem guten Willen der Angeſtellten, ſondern an der mangelhaften Inſtruktion ſcheiterten alle Verſuche derer, die nicht bloß kamen, um dagewesen zu ſein. Wer ernſthafte Studien treiben wollte, konnte ſich an das Oberhofmarſchallamt wenden, das im Einzelfalle gern Wünſche erfüllte, aber die ſozuſagen muſeale Erſchließung der ihm unterſtellten Kunſtſchätze weder gewähren konnte noch durfte. Am empfindlichſten litt unter dieſem Zwang der Verhältniſſe die heimiſche Kunſtgeſchichte, die ſich namentlich von der Schlüter- bis zur Schinkelzeit auf den Kunſtbeſitz der Hohenzollern angewieſen ſah. Die ſchönen Veröffentlichungen des von Paul Seidel muſterhaft geleiteten Hohenzollern-Jahrbuches erweckten Sehnſucht, Neugierde und Bedauern, dieſe Kunſtſchätze größtenteils nur in der Abbildung genießen zu können.

Sollen dieſe reich gefüllten Speicher jetzt im Sinne von Wiſſenſchaft, Kunſt und Volksbildung wirklich genutzt werden, ſo muß nach einem Organiſationsplan geſichtet werden, der den verſchiedenen Anſprüchen gerecht wird.

Hier ſoll fürs erſte nur von den Schlöſſern in und um Berlin die Rede ſein. Eine erſte Gruppe bilden die, wie man ſagen kann, außer Dienſt geſetzten Schlöſſer, wie Köpenick und Oranienburg, die bereits als Lehrerſeminare Zwecken der Volksbildung dienen und in denen nur noch Einzelheiten, z. B. der ſchöne Saal im I. Stock zu Oranienburg, an ihre alte Beſtimmung und Pracht erinnern. Dieſem Schickſal werden andere folgen müſſen, die ohnehin, wie Schönhauſen, auf der Liſte der ausrangierten ſtanden. Ob das faſt ganz ausgeräumte Rheinsberg nicht auch in dieſe Kategorie wird gehören müſſen, ſtehe dahin.

Dann kommen die Schlöſſer, die Privatmonumente bedeutender Fürſten oder Spiegelungen eines ſtreng abgegrenzten Zeitgeſchmackes ſind und als ſolche eine kulturgeſchichtliche Bedeutung haben, die nicht verwiſcht werden ſollte. Sanſſouci mit ſeinen Dependancen ſteht an der Spitze. Hier muß jedes Stück, jedes Möbel, jeder Schmuck erhalten bleiben. Hier iſt alles bereits ſo muſeal, daß es an keiner andern Stelle ähnlich könnte zur Geltung gebracht werden. Die Watteau, Lancret und Pater, die Pesne und de Troy ſind durchaus keine „dekorativen Flecke an der Wand“ und daher keineswegs durch Kopien erſetzbar. Nur Störendes, wie der ungefüge Marmor des ſterbenden Friedrich von Magnuſſen müßte entfernt werden. Marmorpalais und Charlottenhof, die für Friedrich Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm IV. das bedeuten, was Sanſſouci für Friedrich d. Großen, ſind ebenfalls, nach Entfernung ungehöriger ſpäterer Zutaten, unberührbar. Auch Babelsberg hat für die Epoche Wilhelms I. trotz aller Überfüllung kunſtgeſchichtliche Geltung.

Anders ſteht es mit den großen Komplexen, die verſchiedenen Generationen zur Wohnung dienten und kein einheitliches Gepräge mehr tragen. In dieſe letzte Gruppe fallen vornehmlich das Stadtſchloß in Potsdam, das Schloß in Charlottenburg (nicht der Schlüter-Eoſander'ſche Bau, ſondern der Knobelsdorff'ſche Flügel) und an wichtigſter Stelle das Schloß in Berlin. Sie alle haben einen künſtleriſch einheitlichen, kunſtgeſchichtlich hoch bedeutſamen Teil — den Marmorſaal im Potsdamer Stadtſchloß und die anſtoßenden Gemächer Friedrich's II., in Charlottenburg die von Friedrich I. und von Sophie Charlotte bewohnten Räume, den Tanzſaal, ein Wunderwerk Knobelsdorff's, im Berliner Schloß die berühmten Schlüter'ſchen Repräſentationsräume im II. und die Gontard-Langhans'ſchen Appartements im I. Stock — enthalten aber zugleich viele Säle unausgeſprochenen Charakters, an deren Bewahrung im augenblicklichen Zuſtande wenig gelegen iſt.

Namentlich über den Bilderſchmuck ſollte hier frei verfügt werden können. Er ſtammt meiſt aus jener Zeit, wo der Hof im willigen Zwang eines nobile officium auf den Kunſtausſtellungen als Hauptkäufer auftrat. Wohin mit dieſen Bildern? Die Provinzmuseen werden gut tun, im lokalgeſchichtlichen Sinn Vergangenheit und Gegenwart zu verknüpfen, für Ausrangiertes ſind ihre Räumlichkeiten zu koſtbar. Das Wenige, was ſich von erſten Meiſtern aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts vorfindet, Menzel, Krüger, Gaertner, wird der Nationalgalerie willkommen ſein, wenn es ihr gelingt, durch einen Neubau, der der modernen Kunſt Platz ſchafft, die Gefahr der Überfüllung abzulenken. Von den zahlreichen Porträts werden die Bildniſſe großer Deutſcher der hoffentlich bald ſelbſtändigen Bildnisſammlung zugute kommen. Für den ſtattlichen Reſt bieten eben jene kunſtgeſchichtlich akzentloſen Räume den beſten Platz. Aber auch hier gilt es, zu ordnen, zu ſichten, anzuſchließen und Zuſammenhänge aufzuzeigen.

Welche Hinderniſſe ſtanden bisher dem von allen Seiten dringend gewünſchten Muſeum der preußiſchen Kunſt entgegen! Jetzt löſt mit einem Schlage das Schloß in Berlin alle Schwierigkeiten. Außen ganz und innen zum Teil iſt es ein Denkmal Schlüter'ſcher Kunſt, jener Epoche, in der die Preußiſche Kunſt zum erſten Male ein weltgeſchichtliches Antlitz gewinnt. Schadow und Rauch wären hier wie ſonſt nirgends zu Hauſe. Der ſchönen Prinzeſſinnengruppe, die endlich eine würdige Aufſtellung verdiente, müßten ſich Abgüſſe der Schadow'ſchen Hauptwerke, der Marmor-Viktoria Rauch's die beſten Arbeiten dieſes Meiſters anſchließen ohne Rückſicht auf den noch nicht bezogenen Verlegenheitsbau für das Rauchmuſeum an verſteckter Stelle in Charlottenburg. Den Schinkelzimmern ſollte ſich das in der Techniſchen Hochſchule vergrabene Schinkelmuſeum mit ſeinen Mappenſchätzen anreihen. So wäre das Entſcheidende dahin zurückgekehrt, woher es ideell ſeinen Ausgang nahm. Denn im Berliner Schloß ſind die Pläne erwogen, die Kontrakte unterzeichnet worden, die das Schaffen jener Künſtler in Bewegung ſetzten. Die ältere Berliner Kunſt fände in Charlottenburg ſchon einen Stamm von Arbeiten vor, an den ſie ſich gliedern könnte. Und für das, was magaziniert werden müßte, wäre man um den Raum nicht verlegen. Das Potsdamer Stadtſchloß und die Orangerie böten eine ſtimmungsvolle Unterkunft für Filialgalerien einheitlichen und kunſtgeſchichtlich aufſchlußreichen Charakters. Im Stadtſchloß könnte die Kunſt, namentlich die Malerei aus der Zeit des Überganges vom Rokoko zum Klaſſizismus, der Periode vom Hubertusburger Frieden bis zu den Freiheitskriegen und zum Zollverein, mit leichter Mühe zuſammengeſtellt werden; die Orangerie mit dem Raffaelſaal als Mittelpunkt wäre der gegebene Ort, das Kunſtwollen des Zeitalters Friedrich Wilhelms IV. darzuſtellen.

Alle aber, die großen, die mittleren und die kleinen Schlöſſer, ob ſie mehr epochalen oder mehr perſönlichen Charakter tragen, müſſen, wie die ähnlich entſtandenen italieniſchen Nationalmonumente, muſeal verwaltet, unter eine ſachkundige Zentralleitung geſtellt und in regelmäßigen Beſuchszeiten Jedermann geöffnet ſein. Den Beſuchern ſollte ein Führer geboten werden, nicht einer, der eine dürftige Litanei herſagt, ſondern ein gedruckter, deſſen Wort lebendig macht, der keinen Katalogauszug, ſondern eine wiſſenſchaftlich zuverläſſige und literariſch anregende Anweiſung bietet, der dem Kundigen Material, dem Genießenden eine wertvolle Erinnerung mit auf den Weg gibt.

Denn es gilt, nicht Überlebtes aufzuſpeichern, ſondern Vergangenes gegenwärtig zu machen. Gelingt es, in dieſer Weiſe unſere Schlöſſer zu Muſeen umzuſchaffen, ſo iſt ein großer Kulturſchatz nicht nur ökonomiſch gerettet und ausgenutzt, ſondern in edelſter Weiſe verwertet für „Wiſſenſchaft, Kunſt und Volksbildung“.

II.

Der Kunſtbeſitz der Wittelsbacher

Von HERMANN UHDE-BERNAYS

Nicht viel ſpäter als ein Jahrhundert, nachdem Kronprinz Ludwig ſeinen königlichen Vater Max Joſeph bewogen hatte, die dann zum 26. Mai 1818 verkündigte Verfaſſung ſeinem treuen Bayernvolke zu gewähren, mußte ſein nicht minder gütiger Enkel Ludwig III. vor dem Toben der Revolution aus München entfliehen. Jener erſte König aus dem Hauſe Wittelsbach war der erſte deutſche Monarch, deſſen Initiative eine Verfaſſung verlieh, und der eine von den beiden entſcheidenden Gründen, die ihn zu dieſer Tat veranlaßten, iſt die Verarmung und die finanzielle Notlage Bayerns geweſen, welcher der Landesherr durch reiche Stiftungen an Grund und Boden, vor allem auch an Gebäuden und ſogar Kapitalien abzuhelfen bemüht war. Die dem bayeriſchen König gewährte Zivilliſte bildet daher, wie im bayeriſchen Staatsrecht von Seidel genau zu leſen, nur die Verzinſung einer großmütig aus dem privaten Beſitz des Königshauſes gegebenen Schenkung und die rechtliche Grundlage der königlichen Apanage in Bayern iſt anders fundiert als in Preußen und den meiſten übrigen deutſchen Staaten.

Dieſe wahrhaft königliche Geſinnung haben Max Joſephs Nachfolger ihren Landeskindern beſonders in der Hauptſtadt München treu erhalten. Aus dem reichen, nur von den Habsburgern übertroffenen Kunſtbeſitz, deſſen Förderung Tradition ihres Hauſes bedeutete, haben ſie Sammlungen errichtet und aus ihren privaten Mitteln ausgebaut, deren in der ganzen Welt bekannter Ruhm gleichzeitig den Ruf Münchens als der hervorragendſten deutſchen Kunſtſtadt entſtehen ließ: „Die Pflege der Kunſt, nicht als Liebhaberei, ſondern als öffentliche Angelegenheit, hat kein europäiſches Herrſcherhaus in unſerm Jahrhundert in ſo ununterbrochener Tradition, mit ſo kluger und energiſcher Hand und mit ſolchem Erfolge geübt wie das der Wittelsbacher. Unter ungünſtigen Bedingungen haben ſie das edle Reis gepflanzt und gepflegt bis es Wurzeln geſchlagen hat .... auch der Münchener Kunſthandel geht auf Maßregeln der Könige zurück .... Vor allen Großſtädten Deutſchlands befand ſich allein München in der glücklichen Lage, über einen ſtändigen Ausſtellungspalaſt zu verfügen (Lichtwark, Deutſche Königsſtädte, S. 113, 114)." Und noch energiſcher leſen wir in einem Buche, das gewiß ſonſt nicht beanſpruchen kann, die Tugenden der Wittelsbacher nach Verdienſt zu erheben, über Ludwig I. in Treitſchkes deutſcher Geſchichte: „Der König arbeitete unabläſſig vom grauenden Morgen an und verzichtete auf alle Genüſſe des Wohllebens um ſich die Koſten für ſeine Kunſtwerke abzuſparen .... Bis zu ſeinem Tode hat er allein aus ſeiner Kabinettskaſſe 18 Millionen Gulden für Bauten und Kunſtwerke ausgegeben. Weil er groß dachte von der ſittlichen Macht der Kunſt, beſtimmte er ihre Werke nicht für Kritiker und Kenner, ſondern für das ganze Volk. Niemals erlaubte er, daß in den Sammlungen Eintrittsgelder oder zum Schutz der koſtbaren Denkmäler Wachen aufgeſtellt wurden; ſeine Bayern ſollten ſich gewöhnen, das Schöne zu ertragen und endlich zu lieben." Wie weit bis in Einzelne, ja Einzelſte die Aufmerkſamkeit Ludwigs gegangen iſt, lehrt beiſpielsweiſe die Beobachtung, welche Zahl von Büchern und Zeitſchriften des In- und Auslandes von der Hofbibliothek unter direkter Kenntnis oder auf Veranlaſſung des Königs erworben wurden.

Über die rechtliche Seite der Übernahme dieſes Teiles des nunmehr zum Volksbeſitz

erklärten königlichen Privatbeſitzes bedarf es keiner beabſichtigten juriſtiſchen Auseinanderſetzung. Der Gewaltakt ändert indeſſen an den tatſächlichen Verhältniſſen nur wenig. In adminiſtrativer Beziehung ſind durch die Überlaſſung des Gebäudes der neuen Pinakothek an den Staat, die kurz vor dem Kriege von König Ludwig III. genehmigt wurde, ſchon damals die notwendigen Veränderungen erfolgt, indem die neue Pinakothek anſtatt wie bis dahin einem eigenen der Zivilliſte verantwortlichen und von ihr beſoldeten Direktor dem Generaldirektor der geſamten ſtaatlichen Galerien unterſtellt wurde. Was alſo den bereits in den öffentlichen Muſeen zugänglichen Kunſtbeſitz des königlichen Hauſes betrifft, der durch die Sammlungen Boisserée und Wallerſtein in der alten Pinakothek, durch die urſprünglich aus 300 Gemälden beſtehende Privatſammlung Ludwigs I. in der neuen Pinakothek, durch die von Ludwig I. zum Teil noch als Kronprinzen erworbene und ſpäter von ihm als König vergrößerte Privatſammlung in der Glyptothek, ferner durch Teile der Vaſenſammlung und des Antiquariums uſw. gebildet wird, ſo wäre eigentlich nur die Frage zu ſtellen, ob und inwieweit derſelbe zur Förderung der Muſeen durch bisher nicht oder ſchwer zugängliche Objekte aus anderen Gebäuden ergänzt werden ſoll und darf. Dieſe Forderung iſt verſchiedentlich in der bayeriſchen Preſſe erhoben und bejaht worden.

Dem gegenüber wäre vom Standpunkt der Wiſſenſchaft aus wie weiterhin im Sinne des künſtleriſchen Geſchmacks unbedingt der Wunſch entgegenzuſtellen, daß nicht Organiſches, ſeit Jahrhunderten Beſtehendes willkürlich zerriſſen und zerſtört werden ſoll, nur um das und jenes Muſeum um einige Schätze zu bereichern. Prinzipiell muß die Erhebung vor allem der Münchener Reſidenz in ihrem durch die Zeiten geheiligten Zuſtand zum Nationaldenkmal verlangt werden. Gewiß iſt es wünſchenswert, wenn die Aufſtellung in der Schatzkammer oder der reichen Kapelle überſichtlicher ſich geſtalten werde, wobei auch die benachbarten Räume herangezogen werden können. Wie in Windſor und Hampton Court, wo rechts und links vom Corridor große Schränke und Vitrinen ganz muſeumsmäßig geordnet minder wertvolle Gegenſtände enthalten, wären in der Münchener Reſidenz die Verbindungsgemächer auszunutzen. Dabei könnte eine fortlaufende Flucht von Räumen die bisher fehlende Einheitlichkeit ſchaffen und ſogar an eine weitere Ausgeſtaltung ließe ſich denken, wenn die im Oberſtock des Königsbaues befindlichen bisher vom Oberhofmeiſterſtab und anderen Hofbeamten bewohnten nach Norden gelegenen Räume Muſeumszwecken überwieſen würden. Überhaupt ſcheint die Frage der Verwendung der einzelnen Schlöſſer, des Wittelsbacher Palais, von Nymphenburg und Fürſtenried faſt vordringlicher zu ſein. Erſteres iſt wie geſchaffen, das Haus- und Staatsarchiv in ſich aufzunehmen, das im Unterſtock der Staatsbibliothek ſehr viel überflüſſigen Platz wegnimmt. Und da wollen wir Kunſthiſtoriker einmal recht anſpruchsvoll ſein und verlangen, daß hier dann die ſchon ſeit 20 Jahren umſonſt erbetene kunſtwiſſenſchaftliche Zentralbibliothek begründet werde. Das Schloß in Ansbach und das Schloß in Würzburg wie die kleinen Schlöſſer in Bayreuth müſſen ebenfalls Nationaldenkmäler werden. Dagegen wäre einer Aufteilung der in Aſchaffenburg wenig glücklich untergebrachten Bilder in die ſtaatlichen Filialgalerien, deren Vergrößerung ohnehin geplant iſt, das Wort zu reden. Nicht ganz ſo einfach ſteht es bei Schleißheim, wo in der Art einer beſcheidenen Kopie von Verſailles ein repräſentatives Muſeum geplant ſein ſoll, das an dieſem Ort gewiß vorzüglich am Platze wäre. Die „Königsſchlöſſer“ Linderhof, Neuſchwanſtein und Herrenchiemſee, deren Beſuch bei jedem nur halbwegs künſtleriſch empfindenden Menſchen

das ſchmerzlichſte Bedauern auslöſt, welche Summen hier vergeudet wurden, während gleichzeitig die Meiſter der deutſchen Kunſt ohne Aufträge waren, müſſen wohl für die ſtändige Beſichtigung freigehalten werden, die immerhin anſehnliche Beträge erzielt. Mit ihrer ſonſtigen Verwendung zu allgemeinen Zwecken iſt bei ihrer Lage im Gebirge doch nicht zu rechnen. Auch im Beſitz der herzoglichen Familie befinden ſich große Schlöſſer, wie Poſſenhofen, Tegernſee und Banz, außerdem das Palais in der Ludwigſtraße. Die wenig bekannten Kunſtwerke aus dieſen Schlöſſern dürften als Privateigentum ſtrengſter Form wohl keinesfalls für eine Überweiſung in Betracht kommen, obwohl aus Tegernſee vorzügliche Ergänzungen für die frühe Münchener und Dresdener Landſchaftsmalerei zu holen wären. Die herzogliche Familie hat ſich für künſtleriſche Fragen nicht intereſſiert. Daher wäre daran zu denken, falls die Schlöſſer vom neuen Staat übernommen werden, Teile der Sammlungen käuflich zu erwerben, bevor dieſe etwa gar andere Wege gehen.

Alle dieſe Möglichkeiten ſind zunächſt nur als ſolche zu erwägen. Wir haben einſtweilen wichtigere Dinge zu erledigen. Auch ſcheint es nicht, daß der vielberufene „Geiſt der neuen Zeit" in das bayeriſche Kultusminiſterium eingezogen iſt. Über die teilweiſe nicht mit dem nötigen Takt betriebenen Abſichten, hier grundlegende Änderungen herbeizuführen, kann erſt dann geſprochen werden, wenn ſie ihre anonymen Hüllen abzuwerfen belieben. Das eine bleibt nach wie vor allein ausſchlaggebend: Wir brauchen in München mehr noch als anderswo eine rückſichtsloſe energiſche Perſönlichkeit, der auch der junge ſehr ungebärdige Nachwuchs der Künſtlerſchaft in dem notwendigen Kampfe gegen den eingeſeſſenen Kommiſſionsklüngel folgen wird, und der jüngere und ältere Fachgenoſſen mit der gleichen Liebe zugetan ſind, welche ſie Hugo von Tſchudi entgegenbrachten. Iſt Freiheit das erſte Bürgerrecht, ſo darf auch der Muſeumsleiter endlich beanſpruchen, von dieſer Vergünſtigung nicht durch eine überflüſſige Aufſichtsbehörde ausgeſchloſſen zu werden.

Kunſtkritik aus Sturm und Drang

J. J. W. Heinſes Briefe aus der Düſſeldorfer Gemäldegalerie

Von WILHELM WAETZOLDT

Die wichtigſte Urkunde für die Kunſtanſchauungen der Sturm- und Drangzeit ſind J. J. Heinſes, an die Adreſſe des Dichtervaters Gleim gerichtete „Briefe aus der Düſſeldorfer Gemäldegalerie". Im Teutſchen Merkur Wielands 1776 und 1777 erſchienen, ſtehen dieſe Gemäldebeſchreibungen in der Mitte zwiſchen der erſten Botſchaft des Klaſſizismus: Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Malerei und Bildhauerkunſt" (1755) und der romantiſchen Programmſchrift Wackenroders, den „Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders" (1797).

Heinſes Gemäldebriefe ſind eines Dichters Werk, weit mehr Proſadichtung als gelehrte Abhandlung. Ganz verſtändlich daher nur von der neuen Dichtung her, deren Weſen ein elementares und ungehemmt verſtrömendes Daſeinsgefühl beſtimmt, deren aufgelockerte Form das Gefäß für Friſche und Fülle des Erlebens iſt.

Stiliſtiſch ſtehen Heinſes Briefe noch den Jugendſchriften Goethes nahe, gleich dieſen „geſtammelt“ und in „krützelnden“ Strichen auf das Papier „gewühlt“. Wie der Hymnus auf Meiſter Erwin ein „Blatt verhüllter Innigkeit“.

Heinſe beſaß in der Literatur bereits einen Namen, freilich einen etwas anrüchigen. Neben leichtgeſchürzten Verſen hatte Heinſe — ein allzu gelehriger Schüler Wielands — einen Hetärenroman „Laidion“ verfaßt und als Opfer abenteuernder und ſeine materielle Notlage ausbeutender Edelleute antike pornographiſche Literatur in ſein geliebtes Deutſch übertragen. Nach Lehr- und Wanderjahren durch ſächſiſch-thüringiſche Provinzſtädte an den Rhein verſchlagen, wo er Mitredakteur einer Zeitſchrift für elegante Frauenzimmer war, glückte ihm nun in erſter Berührung mit der bildenden Kunſt die meiſterliche Folge der Düſſeldorfer Gemäldebeſchreibungen. Geſchaute große Kunſt verdrängte blaſſe Träume von Kunſt, ein Maler den anderen: die greifbare Geſtalt des Rubens die Romanfigur eines „Apelles“, mit der Heinſe ſich mühte.

Angeborene wie erworbene Fähigkeiten ſchufen Heinſe gleichermaßen zum Kunſtſchriftſteller. Er trug in der Bruſt den unfehlbaren Kompaß des Inſtinktes für das Künſtleriſche und beſaß die empfänglichen, freiſpielenden Organe unverkümmerter Sinne und ſtarker Sinnlichkeit, ohne die es ein lebendiges und Leben weckendes Kunſtverſtändnis überhaupt nicht gibt. Da ihm ſelber die Augen des Leibes und der Seele aufgetan waren, vermochte er auch für andere ein Augenöffner zu werden. Als er den blinden Pfeffel in der Schweiz beſuchte, umarmte ihn dieſer und ſagte: wie er ſich die Beſchreibung der Amazonenſchlacht des Rubens habe vorleſen laſſen, ſei ihm geweſen, als habe er für ein Weilchen ſein Augenlicht wieder erhalten.

Die ſinnliche Mitgift dankte Heinſe Mutter Natur, Anderes nicht weniger Unentbehrliches eigener Arbeit und den Führern zur Wiſſenſchaft, z. B. dem Erfurter Aeſthetiker Riedel, deſſen Perrücke Herder in dem 4. kritiſchen Wäldchen ſo arg gezauſt hatte. Die Gemäldebriefe ſind keineswegs das Werk eines wiſſenſchaftlichen Dilettanten. Ehe Heinſe ſich an den Schreibtiſch ſetzte, hatte er eine ganze Kunſtbibliothek verſchlungen: von Deutſchen den großen Baumgarten, deſſen Schüler er Gleim nennt, Winckelmann, Mengs, Hagedorn, Sulzer, Leſſing, Herder und Goethe, franzöſiſche Werke der de Piles, Descamps, Félibien, Rousseaus nicht zu vergeſſen, und engliſche Schriftſteller wie Hogarth, Addiſon, Home und Reynolds. Aber Heinſe war guter Schriftſteller genug, um nicht aus dieſen, von allen Seiten herbeigeſchleppten Materialien ein klaſſiziſtiſches „Lehrgebäude“ zu zimmern, ſondern ſich mit einem leichten Luſthäuschen aeſthetiſcher Theorien zu begnügen. Beides iſt in ſeinen Briefen: die Rundſchau über das Gewußte und die Selbſtbefreiung davon durch ſchöpferiſche Ideen, Ehrfurcht vor den Autoritäten und Ungeduld des Originalgenies, Sichvertiefen und Beiſeiteſchieben, Lehren und Schwärmen.

Heinſe hielt es für ſeine Pflicht, zunächſt ſich mit einer durch Mengs-Lektüre beeinflußten, durch Home gemilderten Schönheitslehre zu quälen. Er verſuchte Begriffsbeſtimmungen: „Was iſt Schönheit?“ Die Antwort lautet: „äußere Übereinſtimmung mit innerer Vollkommenheit“. — „Unverfälſchte Erſcheinung des ganzen Weſens, wie es nach ſeiner Art ſein ſoll.“ Des trockenen Tones ſatt, heißt es dann ſchon im echten Heinſe-Stil: „Klarer Hochheimer 66er für die Zunge und junge zirkaſſiſche Mädchenbruſt für die liebewarmen Fingerſpitzen.“ Mit einer ungeduldigen Handbewegung werden alle Definitionsverſuche ſchließlich beiſeite geſchoben: „Wer das Gefühl des Schönen von Natur und dem Leben ſeiner erſten Kindheit und Jugend nicht hat, wird es nie durch die ſpätere Betrachtung und die Lehren des Weiſen lernen.“ Was Heinſe von der

Malerei verlangte, hat er einmal auf die kurze Formel gebracht: „Genuß und Täuſchung". Seine Aeſthetik pendelte zwiſchen Ariſtoteles und Wieland.

„Von der Malerei und der Schönheit" und „Über die herkömmliche Ausbildung des Malers" überſchrieb Heinſe die beiden ſyſtematiſchen Abſchnitte, von denen jeder eine Gruppe von Gemäldebeſchreibungen einleitet. Die originellen Gedanken laſſen ſich aus dem Angeleſenen leicht herauslöſen. Zunächſt: die Verſchiedenheit der Künſte beruht auf Verſchiedenheit der Darſtellungsmittel. Wie die Dichtung mit dem Wort arbeitet, ſo die Malerei mit der Farbe. „Malen iſt Malen und Zeichnen Zeichnen ... Die Farbe das Ziel, Anfang und Ende der Kunſt" ... Das Zeichnen iſt nur ein notwendiges Übel, die Proportionen leicht zu finden, heißt es ſpäter im „Ardinghello". Farbenbegabtheit drängte Heinſe in die Oppoſition gegen die Farbenblinden: Winckelmann und Leſſing, die kein individuelles Farbengefühl und über die richtige Lokalfarbigkeit hinaus keine Koloritſchönheit anerkannten. Auch der zweite Original-Gedanke entzündet ſich an Winckelmanns Lehren: Die Forderung der National-Kunſt. Die Kunſt kann ſich nicht anders als nach dem Volke richten, unter dem ſie lebt. Für den Schaffenden ergibt ſich daraus: „Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn ſein Schickſal geworfen und er die Jugend verlebte." Klingt es nicht wie ein Echo der „von deutſcher Art und Kunſt" zeugenden Stimmen Herders und Goethes und hatte dieſer nicht ein Jahr vor Heinſe geſchrieben: „Was der Künſtler nicht liebt, ſoll er nicht ſchildern, kann er nicht ſchildern?"

Das dritte von Heinſe entrollte Banner iſt das immergrüne der Natur. In einer Zeit, wo der Gewalt der Natur „Flügel und Kralle abgeſchnitten ſein ſoll", wollte Heinſe der Rousseau der Kunſtwiſſenſchaft werden. „O heilige Natur, Dir allein will ich ewig huldigen!" Hier bei den Jungen: Senſualismus und Empirismus, dort bei den Alten: Spiritualismus und Rationalismus. „Viel Natur und wenig Bücher, mehr Erfahrung als Gelerntes, hat die wahren, vortrefflichen Menſchen in jedem Stande hervorgebracht." Das gilt natürlich auch für die Kunſt. Vor dem abgekürzten Wege zur ſchönen Natur, dem Wege durch die Nachahmung alter Meiſter graut es Heinſe. So haben auch in Wahrheit große Künſtler nie gearbeitet: „Laſſen Sie uns auf die Natur zurückgehen, ohne welche alles in der Kunſt leeres Geſchwätz iſt, ... wenn es auch noch ſo meiſterlich lautete." Die akademiſche Jugenderziehung iſt auf einem Abwege, wenn ſie die Jünglinge zwingt, Erinnerungen an antike Statuen zu Bildkompoſitionen ſinnlos zuſammenzuflicken; „Die Natur bringt nichts Geflicktes hervor und demnach darf es auch die Kunſt nicht." Auch ſcheitert aller Eklektizismus an der pſychologiſchen Tatſache, daß man ſich doch nicht in einen Raphael oder Tizian hineinzuverſetzen vermag. Jeder Kopf iſt eine Welt für ſich, und die Wege der Menſchen ſind unendlich verſchieden: „Der läuft auf den Heringsfang aus und jener ſegelt ins Morgenland und ein dritter tauſcht ſeine eiſernen Nägel mit den Mädchen von Otaheite." Was ſollen aber die jungen Leute auf den Akademien treiben? Die Frage bleibt zunächſt offen. —

Nach ſolchen einführenden Bemerkungen, gewiſſermaßen im Vorraum der Galerie, führt Heinſe in die 5 Säle, in denen die Bilder der Italiener und Niederländer hingen, die heute größtenteils den Stolz der alten Pinakothek in München bilden. Er will Bilder beſchreiben und iſt ſich der Problematik dieſes Unternehmens voll bewußt. „Gemalt und beſchrieben iſt ſchier ſo ſehr voneinander verſchieden, wie ſehen und blind ſein. Jeder ſieht durch ſeine eigene Brille und das Geſehene in Sprache umzuſetzen, dazu fehlt es an Wörtern." Soweit mit ſchriftſtelleriſchen Mitteln dieſes Problem überhaupt lösbar iſt, hat Heinſe es gelöſt.

Es war auch das erſte Mal, daß vor der deutſchen Öffentlichkeit Gemälde eingehend analyſiert wurden. Winckelmann hatte den Weg zur Plaſtik gewieſen, Goethe die Augen für die Baukunſt geöffnet, Heinſe tat das Gleiche für die Malerei.

Dabei iſt es belanglos, daß ihm eine Menge ſachlicher Irrtümer untergelaufen ſind: Der Johannes, den er beſchreibt, iſt nicht von Raphael, ſondern von einem niederländiſchen Nachahmer des großen Italieners. Sein Leonardo iſt ein Luini, das Michelangelobild eine alte Kopie, das des Annibale Carracci eine Kopie nach Guercino uſw. Hat ſich Heinſe der Suggeſtion großer Namen nicht entziehen können, ſo wagte er doch auch, an den Lieblingen der Zeit Kritik zu üben. Dem Chriſtuskinde des vom 18. Jahrhundert vergötterten Carlo Dolci fehlt „erſtes Jugendleben", ihm hängt etwas an, „als ob er dereinſt ein großer Moraliſt werden würde". Die Härtlichkeit der Farben, der übergroße Fleiß in ſorgfältiger Auspinſelung von Nebendingen in Raphaels Madonna Canigiani entgingen ſeinem Auge nicht. Die Stärke Heinſeſcher Bildanalyſen liegt trotz gelegentlicher genauer Beſchreibung einer Haltung bis in die Zehen, weniger im Formalen als im Pſychologiſchen. Hier ſind die Jagdgefilde des Dichters, den beſonders die Analyſe der weiblichen Seele gelockt hat. Wie fein charakteriſiert Heinſe den ſeeliſchen Zuſtand der von den Dioskuren geraubten Töchter des Leukippos, als Schwanken zwiſchen Furcht und Liebe, Zweikampf zwiſchen Moral und Natur, „um die Augen das Bange und Süße, um die Lippen das Weinen und Lächeln". Aus dem Jahr der erſten Gemäldebeſchreibungen datiert ein Brief an Gleim, in dem Heinſe des jungen Goethe Auffaſſung der Maria als Verkörperung der Mutterliebe als zu ſimpel abweiſt: „Maria iſt nicht bloß liebende Mutter .... ſondern ſie iſt mehr und weniger. Mehr, eine Art von Göttin, geliebte Zirkaſſerin Gottes des Vaters, Danae des Zeus. Weniger: nicht Eheweib, ſondern ſchamhaftes heiliges Mädchen, fromme Verlobte, die in Unſchuld wunderbarlich zu einem kleinen Buben gekommen iſt und nicht weiß, wie."

Ein Vergleich lehrt am beſten, worin Heinſes Beſchreibungen denen eines zeitgenöſſiſchen Schriftſtellers von Rang überlegen waren: Die Himmelfahrt Guido Renis iſt von Heinſe und 1790 von Georg Forſter in ſeinen „Anſichten vom Niederrhein" beſchrieben worden. Forſter bewegt ſich in Allgemeinheiten der Bewunderung: „ſie iſt ſo menſchlich ſchön! ... trunkene Blicke ... verklärtes Geſicht ... ausgebreitete Arme .. in ihren Zügen Spuren von der Erinnerung des Künſtlers an Niobes Tochter ... die Engel, bezaubernd, wie nur Guidos Engel." Demgegenüber: die Intimität und ſinnliche Nähe einer Heinſeſchen Analyſe: „zarte Hände, ... hellbraune Augäpfel, im Feuer der Entzückung und doch fromm und mägdlich emporgekehrt, ſo daß nur wenig von dem Braunen und lauter Weiß zu ſehen iſt. Weibliche Erhabenheit über den aufgezogenen Bogen der Brauen, Heiterkeit des Herzens auf der kurzen Stirn. Die ſchönſten ein wenig über dem falben Rand von Gürtelbinde ſich rundenden Brüſte ... der ebene, ein wenig ſich erhebende Unterleib." Wie viel mehr, wie viel feiner und wieviel perſönlicher ſieht Heinſe als Forſter!

Nicht die Gemälde der Italiener gaben die Antwort auf die Frage: was die jungen Leute auf den Akademien treiben ſollen, wenn ihnen die eklektiſche Methode verboten iſt, ſondern in den Gemälden und in der Perſon des Rubens liegt ſie. Genie ſollen ſie haben und ihre eigene Sprache reden! Das iſt der pädagogiſche Sinn der Seiten über Rubens, in denen Heinſes Beſchreibungen gipfeln. Er hielt mit Recht den Rubensbrief für das Beſte von ihm bis dahin gedruckte. „Trotz aller Verkleinerungen und Anekdungen verſchiedener Schulmeiſter und Schüler" bedarf Rubens ſo wenig einer Apo-

logie wie die Natur. Er bedurfte auch deswegen keiner Apologie, weil Goethe im Aufſatz „nach Falconet und über Falconet“ (1775) unter den Nachwirkungen der Hamannſchen Genielehre die berühmten Sätze geſchrieben hatte: „Ihr findet Rubens Weiber zu fleiſchig! Ich ſage Euch, es waren ſeine Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd' und Meer mit Idealen bevölkert, ſo wär er ein ſchlechter Ehemann geweſen und es wäre nie kräftiges Fleiſch von ſeinem Fleiſch und Bein von ſeinem Bein geworden.“ Ja, ſchon vor Goethe hatte 1769 in ſeinen gegen Winckelmann gerichteten „Theoretiſchen Abhandlungen über die Malerei und Zeichnung“ J. G. B. von Wichmannshauſen Rubens als das „Oberhaupt aller Arten Malerei“ geprieſen und ganz wie Heinſe gefragt: „Muß man denn immer nachahmen?“ Auf der Gegenſeite ſtanden freilich ernſt zu nehmende Leute: Winckelmann, der nur den Allegoriker Rubens gelten laſſen wollte, Mengs, der es beklagte, daß dieſes „ausgebreitete Genie“ . . . bloß den Vergnügungen der Augen genug tun gewollt habe (!) und Merck, der in einem „Überblick über die Malerei von den früheſten Anfängen bis auf Rubens und van Dyck“ (um 1772) am liebſten den Schatten dieſes großen Mannes mit „ehrfurchtsvollem Stillſchweigen“ an ſich hätte vorübergehen laſſen, dann aber „die weitläufige Formel von poſitiven und negativen Verdienſten“ ins Reine zu bringen ſich mühte.

Heinſes Charakteriſtik iſt das Gegenteil von pedantiſcher Gelehrſamkeit. Seine reichen Vorſtudien nach de Piles, Descamps, Félibien wurden verborgen oder in eine Anmerkung verwieſen; ſcheinbar improviſiert, wie hingeworfen ſteht die Studie über Rubens da. Und doch: wieviel raffinierte, ſtiliſtiſche Kunſt ſteckt dahinter! Ganz leicht, im Märchenton hebt Heinſe an: „Es war einmal ein Mann, welcher unter den glücklichſten Einflüſſen von Sonne und Mond und Wind und Wetter aus dem Chaos ins Daſein den wundervollen und unbegreiflichen Sprung getan. Und als er in friſcher und reiner Kraft da war, hegte und pflegte ihn Mutter Nacht als ein liebes und gutes Weib. Und er ward geboren und wuchs auf.“ Dann folgt die Lebens- und Bildungsgeſchichte „wie er die Sprache von Tag und Nacht, Kolorit, Licht und Schatten lernt“, auf „die Hohe Schul' Italien“ und nach ſieben Jahren „mit einem ganzen Beutel voll Geld obendrein wieder nach Hauſe“ kommt. Schließlich, „als er da wieder warm geworden uud ausgeruht und ausgeſchlafen . . . ſo konnt es nicht fehlen, daß er bald gänzlich der Liebling ſeines Volkes wurde . . . und ſein Ruhm ging aus in alle Lande.“ Der Name des Wundermannes blieb, die Spannung auf das Höchſte zu treiben, bisher ungenannt, jetzt wird der Vorhang weggezogen: „Und dieſer Mann heißt Rubens.“

Alle Regiſter ſeiner Sprachkunſt und Technik zieht Heinſe in den Beſchreibungen der Rubensbilder: der Amazonenſchlacht, des Sanherib, der Entführung der Tochter des Leukippos, der Regenbogenlandſchaft und des Doppelbildniſſes mit Iſabella Brandt in der Geißblattlaube. Die Reihenfolge iſt nicht zufällig, ſie führt vielmehr über die Figuren und Bewegungsbilder hin zur Landſchaft, in der die dramatiſche Erregung wie in einem Hirtenlied ausklingt. Nach Heinſes über Hagedorn weit hinausgehenden Anſichten wird überdies in der Landſchaft „der Hauptgegenſtand der Malerei“ erreicht. Erſt Heinſe hat die Landſchaft, nun aber für immer, in der allgemeinen äſthetiſchen Schätzung befeſtigt; er wünſchte ſelbſt ein Landſchaftsmaler zu ſein, „dann malte ich“, läßt er Demetri im Ardinghello ſagen „ein ganzes Jahr weiter nichts als Lüfte und beſonders Sonnenuntergänge. Welch ein Zauber, welche unendlichen Melodien von Licht und Dunkel und Wolkenformen und heiterem Blau!“ Dieſe Träumerei eilte der

Wirklichkeit weit voraus! Erſt der Anfang des 19. Jahrhunderts hat einen Maler nach dem Herzen Heinſes hervorgebracht: den Dresdner Caſpar David Friedrich.

Wenn die Rubensbriefe mit dem Selbſtbildnis des Malers ſchließen, ſo führt damit die Betrachtung zum Eingang: der Schilderung der Perſönlichkeit zurück. An das Phyſiognomiſche knüpft Heinſe mit einem feinen Kunſtgriff die Charakteriſtik des Mannes: „Die Naſe ſteigt, wie reine Stärke gerade durchs Geſicht, ſeine Wangen ſind von geſunder Röte durchzogen, und in den Lippen ſitzt, zwiſchen dem jungen Eichenſtamm von Bart, Adlerliebe zum Aufflug, wenns ihn gelüſtet.“ So war in Deutſchland noch nicht von Rubens geſprochen worden, in dieſem Tone iſt auch nur noch einmal wieder über ihn geredet worden: in dem Rubensbüchlein, das Robert Viſcher „für unzünftige Kunſtfreunde“ geſchrieben hat (1904).

Wir überblicken die Folge der Gemäldebriefe und werden uns der hohen Kunſt Heinſes des Dichters bewußt. Einmal wählte er den Ausgangspunkt einer Beſchreibung vom Motiviſchen her: „ein Blick in das Hausweſen der Heiligen“, das andere Mal begann er mit dem Maler: „eine frühe Blume ſchöner Einbildung. Eins der erſten Stücke von Raphael.“ Vor dieſem Bilde leitete er die Betrachtung mit einer äußeren Bemerkung ein: „Neben der Madonna von C. Dolci hängt ein ganz kleines Gemäldchen von Leonardo“, dort heißt es: „Dieſe Madonna wird von den meiſten für die Schönſte gehalten, die wir haben.“ In der Sprache ſtrebte er nach der gedrängteſten Form: Hauptwörter ohne Verba, wie die von den Neo-Impreſſioniſten unverbunden nebeneinander geſetzten Farben. Ein Beiſpiel aus der Amazonenſchlacht: „Hauen und Stechen und Herunterreißen, Sturz in mancherlei Fall und Lage ſamt den Roſſen in den Strom, Blut und Wunden, Schwimmen und Sterben, Blöße und zerhauenes Gewand und herrliche Rüſtung.“ Der ſprachgewaltige Mann fand Bilder von ſuggeſtiver Wirkungsmacht, unvergeßlich anſchaulich: Die Brücke auf der Amazonenſchlacht „hat nur einen, aber einen hohen, weiten und breiten Bogen, der von einem Michel Angelo gebaut zu ſein ſcheint.“ Der Leib einer der Töchter des Leukippos „ſchwebt wie eine Roſe im Gepflücktwerden“. Neben allerperſönlichſten Stilelementen iſt manches Allgemeinbeſitz der literariſchen Genieperiode, ſo z. B. auch die Zwangloſigkeit im ſchriftſtelleriſchen Benehmen. Wenn Heinſe ſeine letzte Rubensbeſchreibung mit den Worten abbricht: „ich bin des Beſchreibens müde, wie Sie ohne Zweifel des Leſens“, ſo wäre die Parallele dafür etwa in dem Goethebeitrag zu Lavaters Phyſiognomiſchen Fragmenten (1774—75) zu ſuchen: „Ich bin nicht in der Stimmung, von Cäſaren zu reden.“ —

Freiheit des Genies, Natur, Willkür und Phantaſie im Kleinen wie im Großen! Man darf in dieſen kunſtgeſchichtlichen Briefen nichts Methodiſches in Kritik und Bildanalyſen ſuchen; alles bleibt Andeutung. Kaum hat er begonnen, ſo bricht Heinſe wieder ab. Er war auch nicht zu bewegen, die Gemäldebriefe, die beſonders bei Künſtlern Erfolg hatten, in Buchform herauszugeben[1]. Er ſchrieb keine „Gedanken“, ſondern eine „Morgenrhapſodie“, gab keine Abhandlung, ſondern „Herzensergießungen“ —, freilich nicht die eines Kloſterbruders.

[1] Ein moderner, gut illuſtrierter Neudruck der Gemäldebriefe fehlt merkwürdigerweiſe. Die Ausgabe von Arnold Winkler in den „Textausgaben und Unterſuchungen zur Geſchichte der Äſthetik“ (1912) kommt in erſter Linie für wiſſenſchaftliche Zwecke in Frage.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Maſſenkunſt oder Volkskunſt?

In dieſen Tagen der Sehnſucht nach ſozialer Verſöhnung zeigen ſich auch in der Kunſt Beſtrebungen, die gerne wieder zuſammenſchließen möchten, was ſo feindlich auseinanderſtrebte. Wie einſt der römiſche Senator zu dem ausgewanderten Volke auf den Hügel hinauszog und ihm die ſchöne Erzählung von dem Magen und den Gliedern vortrug, ſo naht ſich auch der Rattenfänger den Sezeſſionen der modernen Kunſt und möchte ſie ein wenig mit der Magenfrage ködern. Was ſchließt ihr euch ſo feindlich von uns ab? Haben unſere markthallenartigen Rieſenausſtellungen nicht Platz für alle Kinder Gottes, wozu ſie ſich auch immer bekennen mögen? Wir wollen wieder einträchtiglich wie Brüder zuſammenhauſen, jeder in ſeinem Saal, und das Auge des Beſuchers, das ſich vielleicht noch eben an den Schülern Anton von Werners erfreute, ſoll fünf Minuten ſpäter Pechſtein oder Kokoſchka genießen können.

Ganz ſo einfach, meine Herren, wie Sie ſich die Sache denken, iſt ſie nun doch nicht. Erſtens einmal ſind alle dieſe Künſtler-Sondergruppen doch nur darum entſtanden, weil ihnen in den alten Gemeinden das Licht und die Luft nicht gegönnt worden ſind. Und ſie haben alle Urſache, gegen die Freundſchaft mißtrauiſch zu ſein, die ihnen jetzt entgegengebracht wird, wo ſie ſie nicht mehr nötig haben, weil ſie ſich inzwiſchen auf eigene Fauſt durchſetzten. Sogar die ganz jungen Künſtler ſind erſt von den Sezeſſionen refüſiert worden, ehe ſie dadurch, daß ſie ſich auf ſich ſelbſt ſtellten, zu etwas wurden.

Kampf iſt in der Kunſt alles. Verſöhnung iſt in der Kunſt garnichts. Jede neue Strömung kommt gegen die alte hart auf hart auf. Kein Erfolg wird geſchenkt, alles Erfolgreiche wehrt ſich. Iſt kein Streit ums Hängen der Bilder mehr möglich, ſo wird ein Streit um die Säle möglich ſein.

Weder der Impreſſionismus noch der Expreſſionismus ſind von der akademiſchen Kunſt zur Zeit des Kampfes als gleichberechtigt anerkannt worden. Innerlich werden ſie es heute noch nicht, wenn auch die Entwicklung zu einer anderen Stellungnahme zwingt. Es wäre eine ganz faule Lüge, würde man nebeneinander ausſtellen, als prieſe man nur mit verſchiedenen Zungen den gleichen Gott. Impreſſionismus und Expreſſionismus dürfen, ja müſſen heute ihrerſeits die akademiſche Malerei nicht als ihresgleichen anerkennen. Sie ſehen in ihr den Feind, ſie ſehen in ihr das, was Deutſchland durch Jahrzehnte hinter Frankreich von einer anſtändigen Kunſtentwicklung zurückgehalten hat. Sie können dieſer Kunſt keinen Platz neben ſich einräumen, weil es für ſie überhaupt keine Kunſt iſt, heute ſo wenig wie vor einem Vierteljahrhundert. Nur die Bewegung, die ſich ihre Energie und ihren Egoismus wahrt, hat Recht auf Exiſtenz und den möglichen Anſpruch, ſtilbildend zu ſein.

Ja, es wäre eine ſchöne und der Hochachtung würdige Geſte geweſen, wenn alle die Herren Akademieprofeſſoren, die vor dem Kriege alle großen und offiziellen Aufträge ſchluckten, abwehrend die Hände erhoben hätten: „Nein, das geht wirklich nicht! Es gibt auch eine junge Kunſt, die leben und ſich zeigen will!“ Aber von ſolchen Taten und Worten iſt uns eigentlich nichts bekannt geworden, und das iſt auch natürlich, denn jeder ehrliche Künſtler hält ſeine Kunſtart für die einzig richtige.

Und eben aus dieſem letzten Grunde iſt es Torheit, ſo Verſchiedenes zuſammenſperren zu wollen, ſei es auch durch dünne Wände getrennt, die Trennung muß weiter ſcharf bleiben, bis zu dem glücklichen Augenblicke, wo es wieder einmal nur eine einzige Kunſt in Deutſchland geben wird an Stelle von lauter Kunſtrichtungen. Eine neue Zeit bricht an, die ſchon manchen alten Moder weggeſchwemmt hat. Mit ihr muß das Volk durch die, die es vertreten, ſeinen jungen hoffnungsvollen Künſtlern die Möglichkeit geben, im großen zu arbeiten und ſein Daſein durch ihre Leiſtungen zu verſchönern. Wir brauchen keine Maſſenausſtellungen, ſondern wir brauchen Gleichheit des Gefühls zwiſchen Volk und Kunſt. Nur aus dieſer Gleichheit des Gefühls kann kämpfender Kunſt die Möglichkeit erblühen, zu ſiegreicher Kunſt zu werden. Br.

Vorſchlag zu einem volkstümlichen Kunſtprogramm

An alle Freunde der Kunſt

Das Beiſpiel des Mannheimer „Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunſt“ zeigt uns den Weg zu einer wahren Beteiligung des ganzen deutſchen Volkes an der Kunſt.

Nicht Reform von Akademien oder Theatern,

Muſeen oder Ausſtellungsweſen ſcheint mir ſo wichtig zu ſein, wie die Fragen nach der Durchdringung breiter Schichten mit künſtleriſchem Intereſſe; und dies darf nicht ſtückweiſe und vereinzelt vor ſich gehen, ſondern muß einheitlich und zuſammengefaßt für das ganze Reich in Angriff genommen werden. Viele treffliche Vorſchläge und Anträge, die hier und dort auftauchen, können in das Allgemeine ſehr wohl eingegliedert werden.

Der Grundgedanke iſt dringlich und nicht nur zeitgemäß, ſondern jenſeits aller augenblicklichen Erforderniſſe. Die ungeheuren Nöte, in die unſer Volk geſtürzt iſt, und die einen materiellen Niedergang ohnegleichen nach ſich ziehen, weiſen gebieteriſch darauf hin, daß wir alle uns wieder, wie vor hundert Jahren, auf die geiſtigen Güter beſinnen und aus ihnen den Troſt ſchöpfen müſſen, der uns auf materiellem Gebiet verſagt wird.

Darum iſt es nicht die Frage, ob das Volk reif ſei für die Kunſt, ſondern: wie man es dafür reif mache. Es iſt nicht nach dem Bedürfnis und Verſtändnisgrad des Einzelnen zu forſchen, ſondern die Problemſtellung iſt eine völkiſche: ſie geht unſer Volk als Ganzes an. Es iſt zweifellos, daß ſich ein ſehr erheblicher Teil weigern oder unfähig erweiſen wird, an dem Glücke der Kunſt teilzunehmen; und dieſer Teil wird ſich durch alle Schichten, ohne Unterſchied von Bildung, Beſitz und Geſinnung, verteilen. Es kann auch nicht die Abſicht eines Kulturprogrammes ſein, die Menſchen zu ändern. Aber dem Volksteil, dem noch ein Reſt von Sehnſucht nach Höherem geblieben iſt, oder in dem er geweckt werden kann: dieſen müſſen wir zu einer tieferen Erfaſſung alles Künſtleriſchen gewinnen, ihm den gebührenden Anteil an den ideellen Gütern der Welt verſchaffen und ihm das Bedürfnis nach edlerem Genuſſe wecken, von dem er oft noch gar keine Ahnung gehabt hat. Und dieſer Teil, wir hoffen es zuverſichtlich, wird der überwiegende und maßgebende ſein.

Kunſtpolitiſch betrachet, iſt die Durchdringung des deutſchen Volkes mit Kunſtſinn faſt eine Notwendigkeit zu nennen; das wirtſchaftliche Moment wird vielen voranſtehen, und es iſt auch gar nicht hoch genug anzuſchlagen, was eine künſtleriſche Erziehung des Volkes für die Erweiterung ſeiner Qualitätsbegabung bedeutet. Wenn wir, arm an Rohſtoffen und auf unſerer Köpfe und Hände Arbeit als wichtigſten Teil unſeres Nationalreichtums angewieſen, in erſter Linie auf Veredelung der Arbeit, auf möglichſt geſteigerte Produktion von künſtleriſch oder mechaniſch verfeinerten Ganzfabrikaten angewieſen ſind, um uns im Wettkampfe der Welt zu behaupten, ſo brauchen wir eine durchgehende Hebung des Geſchmacks. Sie muß ſchon in den Schulen einſetzen; aber ſie muß ebenſo das ganze Volk der Erwachſenen ergreifen, denn wir können nicht warten, bis unſere Kinder herangewachſen ſind. Auf der Grundlage eines erhöhten Verſtändniſſes für alle Fragen der Kunſt und des Geſchmacks wird es möglich ſein, auch breitere Schichten für erhöhte Qualitätsarbeit tauglich zu machen und ihren Abſatz zu erleichtern.

Aber wohltuender für unſeren augenblicklichen Zuſtand wird eine andere Frage der Kunſterziehung ſein, die auf das Ethos des Volkes wirkt. Der entſetzliche Materialismus, der jetzt wie ein Krebsſchaden an uns frißt und kaum noch überboten werden kann, die äußerliche Vergnügungsſucht und rückſichtsloſe Profitmacherei auf Koſten der Allgemeinheit, das Alles kann nicht über Nacht verſchwinden. Aber die Beſchäftigung mit der Kunſt kann ihm ein Gegengewicht bieten und ihn durch Empfindung für höhere Werte erſetzen. Der notwendige Rückſchlag auf den Taumel materiellen Wohlergehens und rückſichtsloſer Genußſucht wird furchtbar werden und könnte zu den abgründlichſten Erſcheinungen von dumpfer Empörung und Verzweiflung führen, wenn wir den Beraubten an Stelle der wirtſchaftlichen Güter nicht die Einſicht in den höheren und dauernden Wert des Geiſtigen gebracht haben.

Dies ſoll nicht bedeuten, daß man das vom Schickſal betrogene Volk „mit Idealen abſpeiſt, die nichts koſten." Wer den Sinn des menſchlichen Glückes heute noch in Erraffung von Glücksgütern findet, dem iſt nicht zu helfen, und der gehört nicht zu den Kreiſen, an die wir uns wenden wollen. Es gilt ja den Weg zum wahren Glück, zum Frieden des inneren Menſchen wieder zu öffnen. Mögen ihn die Einen nur in der Religion ſuchen, andere in der Natur, die Wenigen in Philoſophie; für ſehr viele und für die beſſer Veranlagten kommt mindeſtens daneben die Kunſt in Frage als große Tröſterin des Menſchen. Wenn es gelingt, jetzt die Menſchen von dem höheren Wert der Geiſtesgüter zu überzeugen, ſo wollen wir bekennen, daß der Krieg zu unſerem Glücke verloren wurde.

Es folgt aber hieraus, daß ein Plan von größtem Ausmaß aufgeſtellt werden muß, und daß es nicht genügt, daß hier und da, meinetwegen an allen bedeutenden Orten Vorträge und Führungen, Volksaufführungen und Sängerfeſte und dergleichen abgehalten werden. Das iſt genug geſchehen und geſchieht noch heute; es bringt uns nicht viel weiter. Vielmehr tut uns not, daß alle Bemühungen, dem deutſchen

Volke den Geiſt der Kunſt nahezubringen, unbedingt einheitlich und nach großen Geſichtspunkten unternommen werden, daß ihnen neue gewaltige Aufklärung vor- und nebenhergeht, und daß die Männer, denen dieſes Amt in die Hände gelegt werden ſoll, von dem lebendigen Gefühl für Kunſt und ihrer hohen Aufgabe gleichmäßig erfüllt ſein müſſen.

Daß wir hier vorläufig von bildender Kunſt allein ſprechen, wird durch deren räumlich abgeſonderten Charakter ermöglicht. Es verſteht ſich aber, daß in demſelben Geiſt Dichtkunſt (Vortrag), Theater, Tanz, Muſik, Filmdarbietung u. a. behandelt werden, und daß auch für ſie vor allem die ſtrenge Vereinheitlichung gilt.

Vielleicht iſt eine ſtraffe Vereinheitlichung die wichtigſte Vorbedingung des Gelingens. Es geht nicht mehr an, daß von 500 oder 1000 Kunſt- und Vortragsvereinen mit viel Eifer, aber zerſplittert und damit erfolglos hohe Summen für beliebige Vorträge hinausgetan werden. Sie ſollten durch Arbeit der leitenden Stelle und einſichtiger Ortsangeſeſſener zur Mitarbeit mit ihren Mitteln und zur Unterordnung unter die leitenden Ideen gewonnen werden. Schon daraus ergibt ſich für zahlreiche wahre Kunſtfreunde rings im Lande die Pflicht der Mitarbeit in unſerem Geiſte, welche auch die leiſten können, die nicht zu eigentlichen Führern und Rednern geſchaffen ſind.

Die leitenden Ideen aber werden ſich wohl oder übel in einem Mittelpunkte, einer Zentralſtelle mit halb behördlichem Anſtrich verkörpern müſſen. Es ſoll keinem neuen „Reichsamt“ das Wort geredet werden: aber eine mit ſtaatlicher Autorität ausgeſtattete Vereinigung von führenden, berufenen Männern iſt für die Durchführung des volkstümlichen Kunſtprogrammes unentbehrlich. Man denke daran, was der Freie Bund in Mannheim durch richtige Leitung von einer Stelle, von einem wahrhaft Berufenen geleiſtet hat.

In Mannheim iſt erreicht worden, daß eine ganze Stadt ſich für die Verwirklichung von Kunſt- und Kulturaufgaben eingeſetzt und an der Verwirklichung von Plänen tätigen Anteil nahm, die weit über das hinausgehen, was ein freier Volksbund für Deutſchland dem Volke bieten kann. Das ſchließt nicht aus, daß an bevorzugten Orten, unter beſonders hinreißender Führung, ſich ähnliche Abſichten verwirklichen, wie ſie Wichert für Mannheim durchgeführt hat.

Die Geſichtspunkte, nach denen die Führer zur Kunſt, die Lehrer des Volkes ausgewählt werden müſſen, richten ſich weniger auf wiſſenſchaftliche Verdienſte, als auf wahre Liebe und Verſtändnis für Kunſt. Kunſthiſtoriſche und allgemeine Kenntniſſe ſind freilich Vorbedingung eines Führertums, das auf einer fachlichen Grundlage beruhen muß. Aber darüber hinaus geht die Forderung, die ſelbſterkannten Schätze und Einſichten auch dem Volke, Schülern wie Erwachſenen, humaniſtiſch Vorgebildeten wie ſchlichten Leuten, vermitteln zu können. Nur Begeiſterung und lauteres Verſtändnis für das Weſentliche aller Kunſt wird ſolcher Aufgabe gewachſen ſein, die das populäre Vermitteln ſtets mit einem hohen Standpunkte paart und nicht um der platten Verſtändlichkeit willen echte Kunſtwerke preisgibt.

Solche Männer müſſen ſowohl in der Zentrale, wie an all den Orten ſitzen, welche Mittelpunkte des Bildungskreiſes werden ſollen. Daß in jeder Stadt ein ſolcher „Führer“ beſtändig wohne, wird aber nicht notwendig ſein; er kann unter Umſtänden auch in einem größeren Wirkungskreiſe als Wanderredner wirken, eine örtliche Organiſation von Kunſtfreunden mit ihm und der landſchaftlichen Zentrale zuſammen arbeiten. Auch die große Zentrale wird Wanderredner, fertige Vorträge, Lichtbilder, Ausſtellungen u. ſ. w. zur Verfügung haben. Dieſe örtlichen Kunſtfreunde können ſehr wohl aus den „Laien“ der Kunſt gewonnen werden, ja es wird ſich oft empfehlen, Arbeiter und Leute ohne den ſogenannten Bildungsgrad vorzuziehen, wie ſich mannigfach bewährt hat; wofern ſie nur Liebe zur Kunſt und die Einſicht beſitzen, ſich ſachgemäßer Leitung zu fügen.

Hoffentlich wird es ſich ermöglichen laſſen, daß die beſtehenden Vereinigungen ähnlicher Art ſich an die Organiſation anſchließen und ihre Mittel, Erfahrungen und perſönlichen Kräfte der großen Aufgabe zur Verfügung ſtellen. So würde eine höchſt bedeutſame Erſparnis an Mitteln vollzogen und das Unternehmen auf eine ſichere Grundlage geſtellt werden können.

Die Bildungsmittel ſelbſt können ſich aus natürlichen Gründen nicht weſentlich von den bisher üblichen unterſcheiden. Der Geiſt, in dem ſie angewandt werden, und die Perſönlichkeiten, die ſie anwenden, werden ſie aus einem Mittel zur wahren Volkserziehung geſtalten müſſen. Folgen von Lichtbildervorträgen im Zuſammenhang mit Führungen und Wander-Ausſtellungen, ſowie Ausſprache, Raterteilung in künſtleriſchen Dingen u. dergl. bilden das Material, mit dem Verſtändnis und Liebe zur Kunſt angeregt werden kann. Es kommt aber auch darauf an, worüber geredet werden ſoll. Ganz und gar verwerflich iſt das zielloſe Hin und Her von zuſammenhangsloſen Einzelvorträgen durch unterſchiedliche Redner, wie es die Kunſtvereine

uſw. pflegen; hier zieht jeder an einem anderen Strang und das „Publikum“ kann nur geſtehen: Da ſteh' ich nun, ich armer Tor, und bin ſo klug als wie zuvor! Nicht die örtlichen Kunſtfreunde und nicht einzelne Schönredner werden die Themata feſtſetzen: ſondern die Zentrale, die Führer, die örtliche Organiſation im Einvernehmen ſtellt ihre Schlachtpläne für gewiſſe Zeiträume feſt. Darnach richtet ſich dann die Reiſe der Wander-Ausſtellungen, die nach den Vorbildern des Werkbundes, der Mannheimer Akademie für Jedermann u. a. über alle möglichen Gebiete zuſammengeſtellt werden können. Aber die Führungen können ebensowohl in einer Ausſtellung, wie in den Heimatſtädten, in Verbindung mit weiteren Ausflügen nach Kunſtſtätten, ſtaatlichen Kunſtausſtellungen uſw. unternommen werden. Es wird ſich überhaupt ein reiches Feld hier auftun, wo im deutſchen Land die Schätze der Vergangenheit und der Gegenwart ſo unermeßlich ſich ausbreiten. Nur müßte dafür geſorgt werden, daß das Land für das Übergewicht der Großſtädte an Muſeen, Ausſtellungen u. dergl. Erſatz erhielte. Nie iſt der große Zuſammenhang aller Mittel außer Acht zu laſſen, zu denen ſich ebenso Theater, Tanz, Muſik, wie Film und Kabaret geſellen können; vorausgeſetzt, daß ſie im künſtleriſchen Sinne angeordnet werden.

Da man die Menſchen zum Guten ſehr oft dringend nötigen muß, iſt eine weitgreifende, das ganze Land, vor allem die Umgebungen erfaſſende Propaganda und Aufklärung in Preſſe, Plakaten usw. erforderlich. Auch ſie iſt nur einheitlich und mit hoher Gesinnung möglich.

Schließlich bedeutet ein Plan nichts ohne die Menſchen, die ihn ausführen. Mit berühmten Namen und Titeln iſt der Sache nicht gedient; ſehr notwendig iſt hierbei im Gegenteil eine jugendlich friſche, revolutionäre Geſinnung auch in Kunſtdingen, welche keinen Reſpekt vor ehrwürdig veralteter Tradition kennt, ſondern unbeirrt auf den Kern der Sache geht, auf das Weſen und die Bedeutung aller Kunſt für uns jetzt lebende Menſchen der deutſchen Revolution. Möge ſich niemand berufen fühlen, weil er bisher ein glänzender Vortragskünſtler war. Es ſoll und wird hier auf Herz und Nieren geprüft werden, welches innere Verhältnis er zur bildenden Kunſt hat und ob ſie ihm die hohe Göttin iſt, der er dient zum Wohle des Ganzen und ob er die Tiefe, Innigkeit und Freiheit des Blickes für ihre Erſcheinungen beſitzt, die ihn allein befähigen, ein Führer des Volkes zur Kunſt zu werden.

Wer an dieſen Zielen mitzuarbeiten gewillt iſt und Perſönlichkeiten empfehlen kann, die geeignet und bereit wären, ebenfalls ihre Kräfte in den Dienſt der großen Aufgabe zu ſtellen, teile Näheres dem Arbeitsrat für Kunſt, Berlin NW., Unter den Zelten 19, mit. S.

Der Völkerbund im Künſtleriſchen

Als ſich am 18. Januar — dem Jahrestag der Kaiſerproklamation von Verſailles — die ſiegreichen Völker der Entente zum Friedenskongreß in Paris verſammelten und Clemenceau den Vorſitz übernahm, hörte man in den einleitenden Reden der Staatsmänner kein Wort von dem befreienden Gedanken der Versöhnung, für den — wie man ſagt — Wilſon die Reiſe nach Europa unternommen haben ſoll. Dieſer Friedenskongreß, der unter Ausſchluß des Gegners beginnt — ein Vorgang, der in der Weltgeſchichte einzig daſteht — ſoll den Sieg der Gerechtigkeit bringen, d. h. Sühne der Schuldigen für begangenes Unrecht. Das iſt der erſte Punkt der Tagesordnung. Und während drüben souverän über das Schickſal des unterlegenen Gegners verhandelt wird, hofft das deutſche Volk in ſeinen beſten Köpfen auf den Triumph des Geiſtes, einer neuen Völkerethik, als deren Apoſtel bisher Wilſon in Tat und Rede erſchien. — Es hofft und weiß nicht, ob je dieſer Hoffnung Erfüllung werden wird. Es hofft, furchtbar geſchlagen und doch voll des Glaubens an den Geiſt, der ſiegreich über die Erde gehen ſoll. Es baut auf der Überzeugung ſeiner Schuldloſigkeit, weil alle Schuld längſt durch die Tat der Selbſtbefreiung geſühnt ward. Die drüben freilich verſtehen uns heute ebenſowenig wie ſie uns vor vier Jahren verſtanden haben. Zwecklos, jener Einſicht zu vertrauen, die vielleicht einmal in den vom Rauſch des Sieges umnebelten Köpfen der Gewalthaber eines ſiegreichen Imperialismus auftauchen könnte.

Und doch will Deutſchland heute nichts als Frieden und Verſöhnung. Nicht weil es in Waffen unterlag, ſondern weil es geiſtig frei geworden iſt, weil die durch jahrelangen inneren Kampf gewordene Erkenntnis zu gar keinem anderen Wunſche vordringen konnte. Dieſer Wunſch, nicht mehr beſchränkt in uns, ſchlingt das unſichtbare einigende Band um die Völker, das mit jedem Tag, da die alten Methoden der Gewalt ihren letzten Triumph auskoſten möchten, ſtärker wird, das ſehr bald ſo unzerreißbar feſt geworden ſein wird, daß unter ſeinem Druck die Staaten auffliegen und in nichts zergehen, um der leidenden Menſchheit endlich die Frei-

heit zu ſchenken. Denn dieſer neue Geiſt, der Träger und Inbegriff zukünftigen Glückes iſt, iſt eine Kraft, gegen die Bajonnette vergeblich kämpfen werden — dieſer neue Geiſt, der wieder wie in den Urtagen chriſtlicher Heilsverkündigung im Menſchen nur den Bruder ſieht, er ſtrömt aus dem Füllhorn des überwundenen Grauens wie Frühlingsahnen über die Welt. — Er muß und wird die Erde erobern, wenn anders man die Zeit und unſer Schickſal noch ertragen könnte.

Wilſon gab das Stichwort vom Völkerbund, ein Evangelium, das Millionen Menſchenherzen inbrünſtig erfüllt ſehen wollen. Dieſer Völkerbund, deſſen Idee ethiſcher Überzeugung vertraut, iſt nur realiſierbar, wenn er neben allen realpolitiſchen Vorausſetzungen ſeiner 14 Punkte den Geiſt der Gemeinſchaft fruchtbar macht. Dieſer Geiſt aber iſt die Brücke, über die die in Haß getrennten Völker zu einander kommen werden, ein Jedes mit ſeinen reichſten Gaben, um davon dem anderen mitzuteilen. Hier wird der Handel das große Inſtrument der neuen Völkerfreundſchaft ſein, dort vielleicht die Kunſt Mittlerin letzten Verſtehens werden. Uns bleibt nach dem Zuſammenbruch kühnſter Träume von Welthandel und Weltpolitik nicht viel an Gaben für die andern übrig. Mag vielleicht die Weltrevolution uns auch in letzter Stunde Rettung vor dem Untergang bereiten, arm bleiben wir auf Jahrzehnte hinaus und wirtſchaftlich immer abhängig von der übrigen Welt. Und doch beſitzen wir ein höchſtes Gut, das uns alle neiden werden, wenn wir es in naher Zeit wahrhaft zu nützen wiſſen. Deutſchlands künſtleriſche Kraft iſt ungebrochen, iſt heute — frei geworden von den Feſſeln überkommener Beſchränktheit — mächtiger denn je. Soweit wir ſchauen in unſerem Lande, iſt die junge Kunſt am Werke, ſind die Köpfe an der Arbeit. Dies iſt die Erfüllung, die uns das Schickſal weiſt aus Not und Elend der Enttäuſchung: An unſerem künſtleriſchem Wollen wird einmal die Welt ein Beiſpiel erleben, das geiſtiger Freiheit höchſtes Ziel zu ſetzen berufen iſt. Mit dieſer Kraft bauen wir nicht nur uns ein Haus in der Sonne, wir wollen ſie auch nutzbar machen zum Glück der anderen. Durch die Kunſt wird die Völkerverſöhnung geiſtiges Prinzip, durch ſie wird die geiſtige Internationale die letzte Weihe empfangen; durch ſie der ſoziale Gedanke, der das Mittel der Verſtändigung iſt, ſein Denkmal für die Ewigkeit erhalten. Raffen wir nur den letzten Reſt der uns verbliebenen Kraft zuſammen, um unſer Volk mit künſtleriſchem Geiſte zu durchtränken, um unſeren Meiſtern das höchſte Glück des freien Schaffens im Dienſte der neuen Geſellſchaft zu ſichern, wir bauen damit an dem Hauſe unſerer eigenen Zukunft und an dem der Welt!

Mag Wilſons ſchöner Traum Erfüllung werden, (obwohl wir überzeugt ſind, daß ihm nur die Weltrevolution das wahre Mittel ſein kann) wir dürfen den Gedanken an den Völkerbund nicht einen Augenblick vergeſſen, der einmal im Künſtleriſchen da ſein wird. Ihn durch unſere Arbeit vorzubereiten, ſei unſer Ziel. Unſer künſtleriſches Können muß für unſere Geſinnung zeugen, muß die Erde im Ethiſchen revolutionieren und damit zugleich letzter Gemeinſamkeit einer denkenden Menſchheit, die frei von Sklavenfeſſeln iſt, dienen. Kommt aber der Augenblick, wo wir wieder frei daſtehen vor uns und den anderen, ſoll es auch an den neuen vierzehn Punkten nicht fehlen, die unſeres Volkes künſtleriſche Reife zu Nutz und Frommen auch der anderen fruchtbar machen, von denen uns ein blutiger Irrwahn fünf Jahre lang getrennt hat.

Cincinnatus.

Sammlungen

Baſel

In der öffentlichen Kunſtſammlung werden zurzeit bauliche Veränderungen vorgenommen, die vor allem der modernen Kunſt beſſere Ausſtellungsmöglichkeiten verſchaffen ſollen. Der geplante Muſeumsneubau dürfte zwar in abſehbarer Zeit begonnen, aber doch erſt in einigen Jahren vollendet werden.

Berlin

In der National-Galerie gelangten folgende Werke zur Aufſtellung: Die 6 Bilder mit heroiſchen Landſchaften, die Karl Friedrich Schinkel für den Saal des Kaufmanns Humbert gemalt hat. Ferner eine Tiberlandſchaft von Joſef Anton Koch. Von Caſpar David Friedrich ein Bild „Das Nordlicht“ und von Ferdinand von Rayski ein Porträt der Frau von Schönberg. Neuerwerbungen gelten der Kunſt von Spitzweg, des Düſſeldorfer Tiermalers Chriſtian Kröner und des Landſchafters Emil Lugo.

Dem Kunſtgewerbemuſeum wurde durch Frau Anna vom Rath ein ſehr ſchöner Barockſchrank vermacht, der einſt zu dem Chorſtuhl und Getäfel der ehemaligen Karthauſe von Mainz aus den Jahren 1724/26 gehörte.

Genf

Die N. Z. Z. meldet: „Die Familie Lachenal machte dem Museum der Stadt Genf eine aus folgenden Gegenständen bestehende Schenkung: Eine vollständige Sammlung von altem Schweizerglas, das Porträt Adrien Lachenals von Hodler, die Bronzebüste Lachenals von Vibert, eine Goldmünze, die den Entwurf für das gegenwärtige Zwanzigfrankenstück darstellt und wovon nur zwölf Exemplare geprägt wurden.

Haag

In Mauritshuis ist ein lebensvolles, erst kürzlich durch Dr. Bredius wieder entdecktes Jünglingsbildnis von Frans Hals zur leihweisen Aufstellung gelangt. Der Dargestellte sitzt, mit einem riesigen Schlapphut auf dem Kopf, in nachlässiger Haltung auf einem Stuhl, dessen Lehnenknopf er mit der rechten Hand gefaßt hat. Das Bildchen fällt auf durch seine große Helligkeit und die Einheitlichkeit seines graublonden Tones, in dem außer den gesundroten Lippen nur einige ganz schwache farbige Akzente angegeben sind. Es ist weder bezeichnet noch datiert, doch dürfte sein Entstehungsjahr in der Nähe von 1630 zu suchen sein.

Am Weihnachtstage ist das städtische Museum für moderne Kunst eröffnet worden, das vorläufig — d. h. bis zum Zustandekommen des projektierten eigenen Museumsneubaues — in den von der Stadt zu diesem Zweck gemieteten Vorsälen des Mesdag-Panoramas in der Zeestraat untergebracht ist. Den Grundstock der Sammlung bilden die Bestände des alten Gemeentemuseums an Gemälden neuerer Meister, die in den engen Räumen des ehemaligen Doelengebäudes am Vyverberg kein geeignetes Unterkommen hatten. Die Abscheidung der modernen Gemälde — es handelt sich vorzüglich um Werke von den Meistern der sogen. Haager Schule — zu einer gesonderten Sammlung hat bereits Anlaß zu verschiedenen leih- und schenkweisen Zuwendungen gegeben. Das Museum bedarf noch des Ausbaues, wenn es sich über die Bedeutung einer Haager Lokalsammlung erheben will. O. H.

Madrid

Vor einigen Jahren ist an dieser Stelle aus der Feder von Georg Biermann ein Mahnruf über die heillosen Zustände im Prado-Museum (Cicerone Jahrgang 1912, die Misere des Prado) veröffentlicht worden. Derselbe hat damals in der internationalen Presse lebhaftes Echo gefunden und zur Begründung eines Ausschusses von Kunstfreunden, Sammlern und Kunsthistorikern geführt, die der Museumsleitung fortan an die Hand gehen sollten.

Ein kürzlich bekannt gewordener Millionendiebstahl beweist indes, daß sich an den Zuständen in Wirklichkeit bisher nichts geändert hat. Wie wir Madrider Blättern entnehmen, ist der sogenannte „Schatz des Dauphins" geplündert worden, der aus kostbaren Kameen, geschliffenen Gläsern und anderen Meisterwerken kunstgewerblicher Art bestand. Ein geringer Trost mag die Tatsache sein, daß man nach wochenlangem Suchen den größten Teil der geraubten Schätze mitsamt dem Dieb ermitteln konnte. Die Misere als solche bleibt bestehen, wenn nicht von Grund auf in diesem Museum, das die größten Kostbarkeiten der Welt birgt, Abhilfe geschaffen wird.

München

In der Münchener Pinakothek sind endlich Grünewalds Isenheimer Altar und Schongauers „Maria im Rosenhag" ausgestellt worden. Man hat diesem Ereignis seit langem entgegengesehen und versteht nicht recht, warum die Ausstellung des berühmten Kunstwerkes so lange auf sich warten ließ. Nach dem Vertrag, den seinerzeit die Generaldirektion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen mit der Stadt Colmar geschlossen hat, würde die Galerieleitung das Werk jetzt noch ein halbes Jahr behalten können Nachdem aber inzwischen Colmar von den Franzosen besetzt wurde und es zweifelhaft ist, ob diese Stadt je wieder zum Deutschen Reich zurückkehrt, müßte man nichts unversucht lassen, die Werke Grünewalds und Schongauers dem deutschen Vaterlande zu erhalten. In Berlin hat man bereits Schritte unternommen, um die Ausstellung der Bilder auch in der Reichshauptstadt zu ermöglichen.

Aus der Schack-Galerie wurde Spitzwegs „Sennerin auf der Alm" aus dem Rahmen geschnitten und gestohlen. Das Bild mißt 47 × 38 cm.

Weimar

Eine bisher unbekannte Goethe-Büste, ein Werk von Martin Klauer, ist als Leihgabe dem Nationalmuseum überwiesen worden. Dieselbe soll an Lebenswahrheit und Monumentalität alle bekannten Büsten des Dichters weit übertreffen, und man hofft, das Werk dauernd in den Besitz des Goethe-Hauses überführen zu können.

Das Goethe-National-Museum konnte kürzlich zwei wertvolle Neuerwerbungen verzeichnen. Die eine betrifft das Porträt von Minchen Herzlieb, der Freundin Goethes, von der Hand der Louise Seidler. Ein Porträt, das schon

nach dem Urteil der Zeitgenossen neben der Ähnlichkeit von besonderem Charakter sein soll. — Die Witwe Julius Rodenbergs hat sodann dem Museum ein 1823 gemaltes Miniaturporträt Lord Byrons vermacht, das kurz vor seiner Abreise nach Griechenland in Genua gefertigt, vom Dichter dem englischen Konsul Barry in Genua verehrt wurde.

Ausstellungen

Heidelberger Maler der Romantik

Die Städtischen Sammlungen in Heidelberg bereiten für den Sommer 1919 eine Ausstellung vor die den Heidelberger Malern der Romantik gewidmet sein soll und es sich zur Aufgabe macht, den Kreis von Künstlern, der sich unter dem Schutze der zu Stein gewordenen Romantik des Heidelberger Schlosses in der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts in der Neckarstadt ansammelte oder seine Einflüsse erfahren hat, einmal geschlossen vorzuführen.

Berlin

Der Salon Cassirer hat einigen jüngeren Künstlern seine Räume zur Verfügung gestellt, so dem Münchener Hans Katz, dessen Kunst noch kein Urteil über die Persönlichkeit gestattet. Ferner zeigt der Züricher Walter Helbig eine Reihe von feinem Farbengefühl erfüllter Bildkompositionen. Als dritte stellt die Malerin Marie Nauen v. Malachowsky gezeichnete und aquarellierte Landschaften aus, die einer gewissen Formengröße nicht entbehren.

In der Galerie von Ferdinand Möller vereinigt Theo von Brockhusen eine Reihe älterer und neuerer Werke zu einer bemerkenswerten Sonderausstellung.

In der Galerie Casper sieht man Arbeiten von Poeschke, Colm, Heilemann, Orlik, Grunenberg und anderen Meistern der Zeichnung.

Der Graphiker Rolf Sachs veranstaltet in den Räumen der Buch- und Kunsthandlung Reuß & Pollack, Kurfürstendamm 22e, eine Sonderausstellung seiner Werke.

Budapest

Im Ernst-Museum stellen zurzeit einige Mitglieder der bekannten Künstlerkolonie „Kecskemét" aus, die zu den besten Vertretern des jungen Ungarn gehören. Unter ihnen seien genannt: Iványi-Grunwald, Wilhelm Perlrott-Csaba, Ladislaus v. Kandó, Zoltan Esák-tornyai.

Dresden

Die Galerie Ernst Arnold zeigt in ihrem graphischen Kabinett die Veröffentlichungen der Marées-Gesellschaft, die zu dem Besten gehören, was moderne Reproduktionstechnik vor den Originalen höchster Kunst bisher zu zeitigen vermochte. Ein kleiner, von der Galerie herausgegebener Katalog umschreibt die Aufgaben dieser unter Meier-Gräfes Leitung stehenden Gesellschaft wie folgt:

1. Werke bedeutender Künstler zu vervielfältigen, deren Art und Beschaffenheit eine Wiedergabe ermöglicht, die den Eindruck des Originals nicht um Wesentliches schwächt oder sogar fälscht. Da hierfür als erste Bedingung die Originalgröße gilt, so kommen nur Zeichnungen und kleinere Malereien auf Papier in Wasser- und Pastellfarben in Betracht. Und selbst innerhalb dieser Beschränkung müssen alle Möglichkeiten der modernen Technik aufgewendet werden, um auch wirklich die entscheidenden Werte des Originals wieder zur Wirkung bringen zu können. Um nur einige Beispiele dafür zu nennen, welche Mühe zur Erreichung des Zieles sich der Herausgeber gemacht hat, sei angeführt, daß zum Druck der französischen Skizzenmappe die alten Originalpapiere verwendet wurden, auf denen zu ihrer Zeit die Meister gezeichnet haben.

Ihre zweite Aufgabe sieht die Marées-Gesellschaft in der Herausgabe von Originaldrucken lebender Künstler. Ein sehr glücklicher Gedanke war es, einer größeren Anzahl jüngerer deutscher Künstler ein bestimmtes Thema zu stellen, das ihnen Freiheit genug gab, ihre Kraft und Erfindung an einem großen Stoffe zu entzünden. So sind die „Shakespeare-Visionen" entstanden, als eine Huldigung deutscher Künstler, als eine Talentprobe der jüngeren Generation. Neben dieser Art, die durch neue Fragestellungen weiter ausgebaut werden soll, wird die graphische Kunst durch Veröffentlichung von Mappenwerken einzelner Künstler besonders gepflegt werden. Von Rudolf Großmann ist eine Folge von zwanzig Radierungen unter dem Titel „Herbarium" erschienen. Mit feinen, zarten Linien umschreibt der Künstler Dinge, die man sieht, und doch nicht zu sehen gewohnt ist. Er umspielt, umschmeichelt sie, und führt mit seinen lyrischen Gebilden manch sonderliches Stück in unser Herz. Andere Künstler werden folgen, von anderer Art und anderen Gesichten. Max Beckmann und Lovis Corinth werden die nächsten sein.

Als dritte Aufgabe hat die Marées-Gesellschaft folgerichtig die Herausgabe illustrierter Bücher gewählt. Bedeutende Werke der Weltliteratur

sollen in buchtechnischer Vollendung, zum Teil sogar in künstlerisch wertvoller Pracht und Kostbarkeit, mit originalgraphischen Illustrationen geschmückt, erscheinen. Es liegen bereits vor: Goethes Clavigo mit Steinzeichnungen von G. von Seckendorff; Ovid, Amores, geschrieben lateinisch und deutsch von Heinrich Wiegnck, mit radierten Arabesken von André Lambert; Gustave Flaubert, Die Legende von St. Julian, mit Holzschnitten von Max Arnold; Dostojewski, Eine dumme Geschichte, mit Steinzeichnungen von Rudolf Großmann. Schon in diesen ersten vier Werken kündigt sich eine große Mannigfaltigkeit in Form und Inhalt an. Nur eins ist ihnen allen gemeinsam, und das ist das Streben nach nur wirklich ernsthafter, gehaltvoller Kunstäußerung.

Die kostbaren Veröffentlichungen sind zum Teil bereits vergriffen; sie erscheinen vollständig nur in der erwähnten Ausstellung beisammen und es scheint, als habe sich die Galerie Arnold überdies rechtzeitig noch einige Exemplare gesichert.

Frankfurt a. M.

Das städtische historische Museum hat in einer kleinen Sonderausstellung im Kunstgewerbemuseum die in seinem Besitz befindlichen Erinnerungen aus dem Revolutionsjahr 1848 vereinigt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Man sieht dort in Bild und Schrift die Ereignisse des Sturmjahres, soweit sie auf Frankfurt Bezug haben, ferner die Porträts der hervorragendsten Mitglieder der damaligen Nationalversammlung und zahlreiche künstlerische Karikaturen der Revolutionszeit. Einige interessante Erinnerungsstücke (z. B. die Präsidentenglocke der Nationalversammlung) runden das Gesamtbild ab.

Gotenburg

Ausstellung „Neue deutsche Kunst". Eine Ausstellung „Deutsche Malerei und Graphik seit dem Impressionismus", um deren Einrichtung Dr. Hartlaub (von der Mannheimer städtischen Kunsthalle) bei Gelegenheit einer schwedischen Vortragsreise im Frühjahr 1918 von schwedischen Kunstfreunden ersucht wurde, ist nunmehr Anfang Januar von Dr. H. in Gotenburg aufgebaut und eröffnet worden. Trotz der für deutsche „Kulturpropaganda" im Ausland höchst ungünstig gewordenen Verhältnisse glaubten die schwedischen Veranstalter auf eine Ausstellung des längst dort eingetroffenen Materials nicht länger verzichten zu sollen. Die Gemäldeausstellung, die ungefähr 100 Nummern, darunter ausgezeichnete Stücke von Nolde, Nauen, Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Moll, Purrmann, Weißgerber, Marc, Caspar und vielen anderen enthält, hat im Valandgebäude Platz gefunden, die graphische Abteilung im städtischen Museum.

Es ist von schwedischer Seite angeregt worden, auch unter den gegenwärtigen Umständen zum mindesten die graphische Abteilung, deren Verständnis sich dem nordischen Publikum leichter erschließt, als Wanderausstellung in anderen schwedischen Städten zu zeigen.

Hamburg

Der Kunstsalon Bock vereinigt zurzeit in drei Sälen den künstlerischen Nachlaß des Malers Hans von Bartels.

Hannover

Als 22. Sonderausstellung zeigt die Kestnergesellschaft eine Gesamtschau der Gemälde, Zeichnungen und graphischen Arbeiten von Erich Heckel, die einen ausgezeichneten Überblick über das bisherige Schaffen dieses starken deutschen Expressionisten gewährt, der unter den Wenigen seinesgleichen mit an erster Stelle steht. Die Gemälde, insgesamt 59 Nummern, umspannen den Zeitraum von 1907—1918, und gewähren damit einen vielsagenden Einblick in die künstlerische Entwicklung Heckels und die expressive Steigerung seiner Mittel.

Leipzig

Im Buchgewerbehaus ist zurzeit eine Ausstellung schweizerischer Graphik zu sehen, die besonderes Interesse beanspruchen kann. Die Veranstaltung geht vom Gewerbemuseum in Basel aus, das damit die Propaganda schweizerischer Kunst im Ausland versucht. Neben Hodler und einigen Radierungen von Albert Welt sind es hauptsächlich jüngere Künstler, wie Ernst Württemberger, Viktor Surbek, Edouard Vallet, Albert Hoppler, Hermann Huber u. v. a., die ein hohes künstlerisches Niveau vertreten.

München

Die Galerie Caspari hat soeben eine umfassende Ausstellung von Arbeiten Joseph Wackerles eröffnet, die neben zwei sehr interessanten Gobelinentwürfen für den Lloyddampfer „München" plastische Arbeiten des Künstlers in Bronze, Holz und Majolika umfaßt. Die Ausstellung gibt einen vorzüglichen Überblick, besonders über die Tätigkeit des vielseitigen Meisters auf dem Gebiet angewandter Kunst.

Zugleich mit dieser Ausstellung zeigt die Galerie in den oberen Räumen 30 der besten Arbeiten von Gulbransson.

In der Galerie Neue Kunst, Hans Goltz, wird Mitte Februar eine Ausstellung des gesamten

graphischen Werkes von Richard Seewald eröffnet, über die ein Katalog mit 20 Abbild. und 2 Originallithographien (M. 3.—) erscheinen soll. Mitte März soll das gesamte künstlerische Werk von H. M. Davringhausen folgen, im April das von Georg Schrimpf, im Mai das von Albert Bloch. Für die Sommermonate ist eine Gesamtausstellung der besten Werke der wichtigsten Expressionisten vorgesehen.

Rotterdam

Im Kunstkring war während der Neujahrswoche eine Ausstellung von Zeichnungen holländischer Meister des 16.—18. Jahrhunderts veranstaltet. Die Blätter stammten aus der Sammlung P. Langerhuizen Lzn., die im kommenden Frühjahr in Amsterdam versteigert werden soll, und aus der Sammlung A. W. M. Mensing (des Inhabers der Firma Fred Muller & Co. in Amsterdam). Das Interesse wurde vor allem gefesselt durch eine Serie von etwa zwölf — meist bisher unbekannten — Rembrandtzeichnungen, die aus ein paar unmöglichen, mehreren diskutabeln und einigen sehr gehaltvollen Blättern bestand. Zu dieser letzten Kategorie wären die Landschaft mit der auf einem Deich bildeinwärts laufenden Straße, sowie die Darstellungen von Kains Brudermord und des Linsengerichtes zu zählen. Drei Blätter aus der Schule Rembrandts waren als S. van Hoogstraten ausgestellt. Dieser Name ist oft, und so auch hier, nur eine Verlegenheitsbezeichnung; zum Mindesten bei einem von ihnen, dem schönsten, mit der Ehebrecherin vor Christus, drängte sich einem der Name Eeckhouts auf die Lippen, ohne daß er jedoch mit Bestimmtheit auszusprechen gewesen wäre. Die angeblich von Jan Lievens herrührende hübsche Baumlandschaft kann hingegen positiv als ein charakteristisches Blatt des tüchtigen Leupenius bezeichnet werden. Von Lambert Doomer begegnete man einer Reihe von elf stattlichen Zeichnungen aus den verschiedenen Epochen seiner interessanten Entwicklung. Die frühesten sind jene von der in den Jahren 1645/1646 unternommenen Loire-Reise des Künstlers. Zu diesen gehört aber mit Sicherheit nur die eine Ansicht von Nantes („De poort van Sovatres ende stad Nantes"), während ein zweiter Blick auf dieselbe Stadt, über die Loire gesehen, vermutlich erst später, mit Verwendung des Reiseskizzenbuchs, entstanden ist. Denn aus diesem hat Doomer reichlich Kapital geschlagen. Bis in sein hohes Alter hinein hat er die auf seinen Reisen als Jüngling gesammelten Motive in teils getreuen, teils sehr freien Nachschöpfungen immer wieder abgewandelt. So war in der Ausstellung die Ansicht eines Brunnens in Tours sowohl mit dem Namen Doomers als auch mit der Jahreszahl 1691 bezeichnet, und von diesem selben Blatt besitzt Dr. Hofstede de Groot eine gegenseitige Wiederholung von des Künstlers eigener Hand. Von der französischen Reise selbst ist vielleicht auch das schöne Blatt mit dem massiv befestigten Stadttor. Doomers reifster Stil ist in einer kraftvollen Meisterzeichnung mit einem Schloß auf einem Berg und einer effektvollen Baumkulisse links im Vordergrund vergegenwärtigt. Von seiner Rheinreise, die er in seinen mittleren Jahren unternommen haben muß, zeugt u. a. eine interessante Kölner Ansicht mit dem Bayenturm. Serienweise waren auch Pieter Molyn und Jan van Goyen vertreten, der zweite besonders reich und fast ausschließlich mit Blättern aus seiner Spätzeit, unter denen ein Kuhmarkt und eine Winterlandschaft (beide von 1653) besonders gerühmt zu werden verdienen. Zwei in den Motiven und in der Behandlung ganz anspruchslose Landschaftszeichnungen von Aelbert Cuyp sind durch ihren stärkern Stimmungswert den schönsten van Goyens aber trotzdem noch überlegen; besonders gilt dies von dem Blick auf Tongerloo. Von den Zeichnungen älterer Meister hat eine mit „Cock fecit 1530" original bezeichnete Ruinenlandschaft kunsthistorische Bedeutung; denn es ist wahrscheinlich, daß wir hier ein Werk des durch van Mander als Landschafter gerühmten Mathys Cock vor uns haben. Von Hendrick Goltzius befinden sich in der Sammlung Langerhuizen drei seiner feinen Stiftzeichnungen, worunter ein (durch Ploos van Amstel) Jan Bartsen getaufter markanter Greisenkopf und das Hüftbild eines Knaben („Aetat XI. 1583"), der, nach seinem Habitus zu urteilen, fürstlichen Geblütes war (Prinz Ernst Casimir von Nassau?). Sehr anziehend waren auch die zahlreichen sauber ausgeführten und oft aquarellierten Blätter der topographischen Vedutenzeichner, hauptsächlich des 18. Jahrhunderts, wie Jacob Cats, P. C. La Fargue, J. Hulswit, J. A. Langendyk u. a., die denn doch auch ihre eigenen künstlerischen Qualitäten haben. Einige glänzende Federstudien Guardis kamen im Rahmen all dieser holländischen Meister besonders wirkungsvoll zur Geltung.

Ein paar ausgezeichnete Gemälde, worunter zwei Ostades, ein an ähnliche Schöpfungen S. de Vliegers sich anlehnendes Strandbild Jan van Goyens (1648), eine Austernesserin von Carel de Moor, eine Marine W. van de

Veldes und wiederum eine venezianische Vedute von Guardi (Sta. Maria della Salute) rundeten diese anregende Neujahrsausstellung auf glückliche Weise ab. O. H.

In der Christwoche war im Museum Boymans, einer guten Tradition gemäß, eine Reihe von Werken alter Kunst aus verschiedenem Privatbesitz dem Publikum zugänglich gemacht. Das interessanteste Stück der kleinen Ausstellung war ein figurenreiches Cassonebild mit Darstellungen aus der Geschichte des Horatius Cocles. (Slg. Ary Prins, Schiedam). Augenscheinliche Anklänge an Benozzo Gozzoli und verwandte Meister lassen den Stil als florentinisch und die Mitte des 15. Jahrhunderts als die mutmaßliche Entstehungszeit erscheinen. Zwei schwer zu bestimmende Altarflügel aus dem letzten Drittel desselben Jahrhunderts, mit dem Christophorus und heiligen Andreas rechts. dem heiligen Benedikt und der heiligen Agnes links, müssen mit der vagen Klassifizierung „niederrheinisch" Genüge nehmen. Ein anderes Flügelpaar mit Darstellungen der heiligen Familie war leichter als holländisch zu kennzeichnen; es wird in die Umgebung von Cornelis Engelbrechtsen gerückt und zeichnet sich aus durch die schöne Behandlung der Landschaft, in der unverkennbar Dürerische Elemente auftreten. Unter den Bildwerken war eine trotz dicker weißer Übermalung, die alle Feinheiten des Schnitzwerkes zudeckt, immer noch ausdrucksvolle Grablegung Christi (holländisch von ca. 1500), merkwürdig durch die Isolierung der Magdalenenfigur. Aus der Kunst des 17. Jahrhunderts war eine der drolligsten Fassungen von Jan Steens Brautzügen (Slg. Goudriaan) zu sehen und konnte man sich neuerdings an Rembrandts Pfauenbild (Slg. Chabot) erbauen. O. H.

Wien

Im Kunstsalon Halm & Goldmann stellt Josef Hegenbarth eine Reihe von Aquarellen, Radierungen, Tuschzeichnungen und Ölgemälden aus. Unter diesen Arbeiten lassen wohl die ersteren am besten das Temperament des Künstlers erkennen, während es sich in den Ölgemälden bei hoher Malkultur doch nicht deutlich genug durchringt.

Die Aquarellausstellung im Künstlerhaus scheint ein Streben nach strengerer Auswahl und zum Teil vielleicht auch ein stärkeres Zuwortekommen jüngerer Elemente erkennen zu lassen. Es wäre gut, wenn sich dieser Zug auch bei den größeren Jahresausstellungen stärker geltend machte. Ein Raum ist der Gedächtnisausstellung für Eduard R. v. Lichtenfels mit dessen feinen stimmungsvollen Zeichnungen aus den fünfziger bis achtziger Jahren eingeräumt. Zwei weitere Säle enthalten Sonderausstellungen von S. Walter Hampel und Alexander Rothaug, zwei Malern, die wohl unter den Mitgliedern des Künstlerhauses durch ihre ausgeprägtere Eigenart hervorragen, trotz ihres Könnens in vielem aber an der Grenze eines verflachenden Manierismus stehen. Einige jüngere Aussteller lassen Ansätze zu individuellen Ausdruck erkennen. So Th. Kloß-Dürrenbach mit einem noch nicht ganz ausgeglichenen Streben nach dekorativer Umwertung landschaftlicher Stimmungen, Leo Delitz mit scharfer zeichnerischer Erfassung fremden Volkscharakters, Karl Krenek mit anmutigen Guaschminiaturen und Stephan Eggeler mit einem Zyklus von Radierungen „Puppenspiel". H. G.

Zürich

Ausstellung im Kunsthaus. Die schweizerische Künstlervereinigung „Neues Leben" stellt zurzeit geschlossen in sämtlichen Räumen des Hauses aus. Mitglieder dieser Vereinigung sind: Fritz Baumann, die Geschwister Stöcklin (Niklaus, Ernst und Franziska), Alice Bailly, Arnold Brügger, Otto Morach und Oscar Lüthy. Mittelpunkt der Ausstellung ist die Kollektion Oscar Lüthys.

In der Galerie Tanner sind zurzeit Arbeiten von Alexander Sacharoff, meist Entwürfe und Kostümzeichnungen, ausgestellt, die von neuem die Vielseitigkeit dieses Künstlers bestätigen. An der gleichen Stelle sieht man einige gute Plastiken von Alice Boner und 3 Werke des in Paris lebenden Piemontesen Medardo Rosso, die diesen „Carrière der Plastik" von keiner neuen Seite zeigen. Endlich muß noch auf die Werke von Henri Rousseau, Cézanne, Renoir und van Gogh hingewiesen werden, die an gleicher Stelle zu sehen sind.

Von Künstlern und Gelehrten

Hugo Krayn †

An der Grippe verstarb, noch nicht 34 Jahre alt, der Berliner Maler Hugo Krayn. Lovis Corinth, der Präsident der Sezession, deren Mitglied der Verstorbene war, widmet ihm folgenden Nachruf: Gestern noch in des Lebens Mai, voll glänzender Entwürfe für seine liebe, deutsche Kunst — heute im Reigen des Totentanzes!

Die Berliner Sezession trauert am Sarge eines ihrer jüngsten, aber hoffnungsvollsten Mitglieder. Die aufsteigende Linie in Hugo Krayns talentvollen Arbeiten war stetig zu verfolgen. Ich

freute mich über ihn, wie über keinen; freute mich, daß der junge Künſtler in ſeiner geliebten Geburtsſtadt Berlin eine ſolche Fundgrube von Motiven entdeckte, daß er ſich nicht genug daran tun konnte, ſeine Beobachtungen im Berliner Leben zu geſtalten: Bahnhöfe, Spreekähne, Droſchken, Fabriken mit hohen Schornſteinen, Theatergalerien und nicht zuletzt die Berliner Menſchen. Er ſchilderte Arbeiter jeder Art liebenswürdig und liebevoll.

Wahrlich, vieles hätte er noch erreicht, wenn nicht das Schickſal ihm den ſchaffenden Pinſel aus der Hand genommen hätte. Im nächſten Monat wäre Hugo Krayn 34 Jahre alt geworden. Nun ruht er im Grabe. Die Grippe hat ihn dahingerafft.

Die Mitglieder der Sezeſſion rufen ihm trauernd einen Abſchiedsgruß zu. Iſt es ein Abſchied auf ewig? Nein, denn immer wirſt Du in unſeren Gedanken der Unſere bleiben, Du lieber Hugo Krayn, und Deine Kunſt wird immer dem deutſchen Lande gehören!

Karl Larſſon †

In Stockholm verſtarb an Schlaganfall, 66 Jahre alt, der berühmte ſchwediſche Maler Larſſon, der ja auch in Deutſchland eine große Gemeinde von Verehrern hinterläßt. Larſſons heitere Art, die ſich am freieſten in ſeinen oft reproduzierten Aquarellen auslebte, gibt ſeiner Kunſt einen Zug von Volkstümlichkeit, durch den er ſich mit anderen Meiſtern ſeiner germaniſchen Raſſe berührt. Seine Bilder, meiſt in lichten Farben gehalten, ſind gegenſtändlich und literariſch unterhaltend. Seinen Ruhm dankt L. deshalb mehr der Beredſamkeit ſeines Pinſels als der Tiefe ſeiner künſtleriſchen Intuition.

Alexander Mayer †

Am 2. Dezember 1918 iſt in Wien Alexander Mayer im Alter von 29 Jahren der Grippe erlegen. Mayer hatte ſich beſonders der Erforſchung Peter Viſchers gewidmet und hat trotz ſeinen jungen Jahren unſere Kenntnis der Nürnberger Hütte weſentlich erweitert. Im Auftrag des Deutſchen Vereins für Kunſtwiſſenſchaft gab er 1911 die Genreplaſtik am Sebaldusgrab heraus, die vor allem durch ihre wundervollen Aufnahmen der Einzelheiten von großer Bedeutung iſt. Es folgten dann 1913 zwei Beiträge im Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunſt über ein Augsburger Meſſingrelief, das er Viſcher wohl irrtümlich zuwies, und ſein großer Aufſatz über die Entwicklung Peter Viſchers des Älteren, der viele neue Beobachtungen und vor allen Dingen die Erſtaufnahmen der Prophetengeſtalten hoch oben am Sebaldusgrab brachte. Als ſeine letzte Arbeit erſchien dann 1914 im Repertorium 37 ſein Aufſatz über die Meiſter des Römhilder Doppelgrabes. H. St.

Carl Rehorſt †

An den Folgen der Grippe ſtarb am 21. Januar im beſten Mannesalter der bekannte Städtebauer, der Kölner Beigeordnete und Stadtbaurat Carl Rehorſt. Rehorſts Bedeutung als Architekt iſt in Köln praktiſch mehrfach in Erſcheinung getreten; denn er bezeichnete zuerſt den Weg, der zu dem modernen Typ der Bebauung überleitete und hat mit dieſem in Köln ſelbſt Vorbildliches geleiſtet.

Weniger erfolgreich war ſein Werk als Organiſator der Kölner Werkbundausſtellung, die auch ohne Kriegsausbruch mit einem gewaltigen Defizit hätte abſchließen müſſen, da Plan und Organiſation allmählich ins Uferloſe gewachſen waren. Auch die bauliche Aufteilung des Terrains iſt mit Recht getadelt worden. Rehorſts Tod bedeutet trotzdem einen herben Verluſt für die deutſche Kunſt, die von der ungeheuren Schaffenskraft des Mannes, der ein Alter von nur 52 Jahren erreicht hat, noch viel hätte erwarten dürfen. R.

Alexander von Wagner †

Achtzigjährig verſtarb am 19. Januar in München der bekannte Genre- und Tiermaler, der zwar in Budapeſt geboren, doch ſeit einem Menſchenalter eng mit dem Kunſtleben Bayerns verknüpft war. Als Meiſterſchüler Pilotys erhielt er bereits mit dreißig Jahren eine Profeſſur an der Münchner Akademie und unter ſeinen zahlreichen Schülern ſind es hauptſächlich ſeine berühmten Landsleute Munkaczy und Singei-Merse geweſen, die für ſeinen Beruf als Lehrer Zeugnis ablegen. Seine eigene Kunſt war gefällig und allzuſehr dem Zeitgeſchmack untertan, aber ſie wurde in einer Epoche höchſter Unkultur viel gekauft. R.

Amſterdam

In den Weihnachtstagen ſtarb im Alter von 66 Jahren die angeſehene Malerin Thereſe van Duyl-Schwartze (Thereſe Schwartze), die ſich vor allem durch ihre verdienſtvollen Bildniſſe einen guten Namen erworben hatte. Sie war Schülerin ihres Vaters, des Porträtiſten Johann Georg Schwartze in Amſterdam und Lenbachs in München geweſen, und zeitweilig wurde Leibl für ihre Kunſt die beſtimmende Perſönlichkeit. Die Mehrzahl ihrer Werke befindet ſich in Privatbeſitz. Im Ryksmuſeum findet man außer einem Selbſtbildnis und den populären drei Amſterdamer Waiſenmädchen das prächtig gemalte Porträt des Boerengenerals Joubert (1890), in dem ſie wohl den Höhepunkt

ihres Schaffens erreicht hatte. Ihre ſpäteren Werke zeugen von einer immer konventioneller werdenden Auffaſſung, in der die bis zum Ende männlich-ſtarke, flotte Pinſelführung ſchließlich nicht mehr über die innere Kraftloſigkeit ihrer Schöpfungen hinwegtäuſchen konnte. Thereſe Schwartze war auch eine bekannte Figur bei den großen Amſterdamer Verſteigerungen, in denen ſie unter dem lauten Beifall des Saales manches gute Stück für weniges Geld erwarb weil niemand ſo ungalant ſein wollte, gegen die allgemein geachtete Frau zu bieten. O. H.

Baſel

Infolge Verzichtes des bisherigen Inhabers, Profeſſor Dr. Paul Ganz, iſt die Stelle des Konſervators der Öffentlichen Kunſtſammlung in Baſel auf 1. April 1919 neu zu beſetzen. Nach ſiebzehnjähriger verdienſtvoller Tätigkeit gibt Prof. Ganz ſeine Stellung an der berühmten Kunſtſammlung auf, um fortan ganz ſeiner wiſſenſchaftlichen Arbeit leben zu können.

Bautzen

Zum Direktor des Bautzener Stadt-Muſeums (Provinzial-Muſeum der ſächſiſchen Ober-Lauſitz) iſt Dr. Walter Biehl, der vordem an der Seite Kurzwellys im Leipziger Stadt-Muſeum gearbeitet hat, berufen worden. Biehl hat ſeinen Poſten am 1. Februar angetreten.

Bonn

Unſerm langjährigen Mitarbeiter, dem Privatdozenten für mittlere und neuere Kunſtgeſchichte an der Bonner Univerſität, Dr. Walter Bombe, iſt das Prädikat Profeſſor verliehen worden.

Dem Privat-Dozenten Dr. W. Worringer wurde der Profeſſortitel verliehen.

Breslau

Profeſſor Pinder hat ſeine Profeſſur in Straßburg unter dem Druck der Verhältniſſe aufgeben müſſen und wird vorausſichtlich den nach ſeinem Weggang noch freigebliebenen Lehrſtuhl der Univerſität Breslau wieder einnehmen.

Profeſſor Oscar Moll, Mitglied der Berliner Sezeſſion, iſt als Lehrer an die Akademie für Kunſt und Kunſtgegewerbe berufen worden.

Dresden

Mit der Leitung des am 1. Januar errichteten Neubauamts für die Dresdener Gemäldegalerie iſt Finanz- und Baurat Kramer, Rat im Hochbauamt des Finanzminiſteriums, beauftragt worden. Seine Stellvertretung wurde dem Baurat Puſch übertragen.

Leipzig

Den 50. Geburtstag des bekannten Graphikers Bruno Héroux begeht der Kunſtverein, indem er die neueſten Werke des Künſtlers zur Schau bringt, vor allem den Zyklus „Und ich ſah die ſieben Schalen des Zorns und die vier Säulen der Welt", elf Blätter großen Formates, die in apokalyptiſchen Viſionen eine herbe, zornige Auseinanderſetzung mit der Zeit in graphiſcher Form niederlegen. — Eine Ausſtellung des Expreſſioniſten Willi Semm entfaltet koloriſtiſche Wunder von ungewöhnlichem Reiz. In dieſen Farbenkombinationen von ſeltenſtem und zarteſtem Wohlklang iſt Ernſt gemacht mit einem maleriſchen Programm, das in der Darbietung uralter Gegenſtände die farbige Anſchauung ganz in den Vordergrund ſtellt.

Dr. Zeitler.

Im Alter von 45 Jahren verſtarb hier der bekannte Maler und Graphiker Otto Richard Boſſert, Profeſſor und Lehrer an der Akademie für graphiſche Kunſt und Buchgewerbe. Boſſert, ein ernſthaft ſtrebender und hochtalentierter Künſtler, hatte ſich mit Energie ſeinen Weg gebahnt. In dem Leipziger Kunſtleben hinterläßt der Tod des Mannes eine bedeutende Lücke.

München

Der Direktor der Akademie der bildenden Künſte in München, Freiherr Ferdinand v. Miller, iſt auf ſein Erſuchen zum 1. Februar in den dauernden Ruheſtand verſetzt worden. Der Poſten ſoll vorläufig nicht beſetzt werden. Mit der proviſoriſchen Wahrnehmung der Geſchäfte iſt der Akademieprofeſſor Heinrich v. Zügel betraut worden.

Hier ſtarb im Alter von 73 Jahren einer der alten Meiſter Münchener Landſchaftsmalerei, Prof. Joſeph Wenglein, deſſen Werke international verbreitet, auch in den erſten deutſchen Galerien vertreten ſind.

Stuttgart

Der Hilfslehrer an der Akademie der bildenden Künſte Arnold Waldſchmidt wurde zum ordentlichen Profeſſor ernannt.

Weimar

Max Beckmann wurde als Leiter der Aktklaſſe an die Kunſtakademie nach Weimar berufen.

Neue Bücher und Zeitschriften

Das Tribunal

nennt sich eine neue von C. Mierendorff herausgegebene Darmstädter Monatsschrift, die den Untertitel „Hessische Radikale Blätter" trägt und den revolutionären Geist in Kunst, Dichtung und Literatur für Gerechtigkeit und Erneuerung fruchtbar machen will. Das erste Heft, dem Kasimir Edschmid fein geschliffene Worte zum Beginn vorausschickt, ist vielversprechend. Hier ist Geist, Witz und Temperament. Der Schatten Georg Büchners steigt auf und der satte Bourgeois erlebt hier sein Spiegelbild. Der Herausgeber, ferner Kurt Hiller, Max Krell, Anton Schnack, Wilhelm Michel und Adolf von Winterstein haben Beiträge geliefert, die jeder in seiner Art mitten ins Leben hineingreifen und kühn die neue Zukunft aufbauen. Rud. Großmann und H. Engert bestreiten den illustrativen Teil der ersten Nummer dieser Zeitschrift, die wert ist sich auch außerhalb Darmstadts zahlreiche Freunde zu erwerben.

Als Verlag zeichnet „Die Dachstube", ein junges Unternehmen, dessen erste Veröffentlichungen, zum Teil bereits vergriffen, ähnlichen Tendenzen nachgehen. b.

Im Verlag von Heinrich Böhme, Hannover erscheint in Kürze ein Mappenwerk „Die Pest" mit 6 Originallitographien von Wilh. Plünnecke, einem sehr begabten in Hannover lebenden Graphiker. Nr. 1—5 in Rohseide gebunden und handaquarelliert mit einem Linoleumschnitt, Preis je 150 Mark; Nr. 6—25 in Mappe mit einem Linoleumschnitt als Titel, je 50 Mark.

Münchner Blätter für Dichtung und Graphik erscheinen neu im Verlag von Georg Müller, München. Der Text umfaßt Gedichte und Skizzen sowie eine Anzahl von einfarbigen Lithographien. So in der ersten Nummer von Seewald, Beeh, Caspar, Klee, Schinnerer und Teutsch. Der Einzelpreis des Heftes beträgt 60 Pfg., der Preis der Vorzugsausgabe, die noch eine farbige Steinzeichnung von Rudolf Großmann in der ersten Nummer erhält, M. 120 für die 12 im Jahre erscheinenden Nummern.

Die Firma Ferdinand Möller Verlag, Berlin, fordert zur Subskription auf eine Mappe von Wolf Röhricht auf, die unter dem Titel Das Hüttenwerk sechs Steinzeichnungen aus dem Hochofengebiet bringt. Vorzugsausgabe M. 350.—, gew. Ausgabe M. 180.—.

In der Reihe der Kunstbreviere der Firma Hugo Schmidt, Verlag, München, wird angekündigt: Grünewald, Das Wunder des Isenheimer Altars. Bei dem besonderen Interesse, das das Kolmarer Bild jetzt zur Zeit seiner Ausstellung in München erweckt, dürfte das von Prof. Dr. H. Kehrer herausgegebene Buch besonders willkommen sein. Voraussichtlicher Preis M. 3.—.

Zu der reichen Literatur über Expressionismus kündigt der Verlag von Erich Reiß, Berlin in einer Sammlung Tribüne der Kunst und Zeit neu an: Hausenstein, Über Expessionismus in der Malerei (M. 2.60) und Däubler, Im Kampf um die moderne Kunst (M. 2.60).

Unter dem Titel „Die Volkswohnung", Zeitschrift für Wohnungsbau und Siedlungswesen, erscheint seit kurzem im Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin, eine neue Zeitschrift, deren Herausgabe Regierungsbaumeister Dr. Ing. Walter Kurt Behrendt übernommen hat. Wie der Herausgeber in seiner Einführung bemerkt, ist das Programm bereits schon in dem Titel der Zeitschrift gegeben. Sie will die Volkswohnung bereiten helfen, in der eine lebensfähige, glückliche Menschheit aufwachsen soll. Im einzelnen soll das gesamte Gebiet der Wohnungs- und Baupolizeigesetzgebung, der Geldbeschaffung für den Wohnungsbau, sowie des Realkreditwesens behandelt werden, dazu die wichtigsten Fragen für die Praxis des Siedlungswesens zur Klärung kommen. Unter den Beiträgen des ersten Heftes seien folgende genannt, die das Programm vortrefflich umschreiben: Bartning, Von den zwei Bauherren der Siedlung; Jobst, Wohnhaus mit angebautem Stall für ein kleines Rentengut; Leyser, Die Sozialisierung und das Wohnungswesen; Friedrich, Sparsame Baustoffe.

Der bekannte Berliner Antiquar Paul Gottschalk gibt im Selbstverlag ein interessantes Werk heraus. Es führt den Titel: Die Buchkunst Gutenbergs und Schöffers mit einem einleitenden Versuch über die Entwicklung der Buchkunst von ihren frühesten Anfängen bis auf die heutige Zeit und umfaßt 21 S. Text mit 5 Abb. und 8 Tafeln im Folioformat. Es ist gedruckt bei Enschedé & Zonen im Haarlem auf van Geldern Bütten. Preis bis zum Erscheinen M. 28.—, später M. 40.—.

Da das große Fundamentalwerk von Zimmermanns vergriffen ist und erst gegen Ende des Jahres neu erscheinen dürfte, wird ein kleineres Buch von Dr. Otto Pelka über Chinesisches Porzellan (Schmidt & Günther, Leipzig), steif broschiert M. 5, vielen Sammlern willkommen sein.

München

Der Verlag Georg Müller veröffentlicht unter dem Titel O. Zettler „Alt Münchner Bilderbuch"

in einem schönen Band 241 Ansichten aus dem alten München, die der Monacensia-Sammlung Zettlers entnommen sind. Der gleiche Verlag veröffentlicht soeben „De Brosses, Vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon 1739/40". Übersetzt von Werner Schwartzkopf. Der Umfang des Werkes ist auf zwei Bände bemessen, von denen der erste mit 46 Bilderbeilagen erschien.

Wien

Der Kunstverlag Anton Schroll & Co. kündigt das baldige Erscheinen nachstehender Werke an: Swoboda, Römische und romanische Paläste. Eine architekturgeschichtliche Untersuchung (16 T. u. 100 Abb.) M. 20.—; Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa. 2 Bde. von etwa 900 S. mit 828 Abb. und 1 Karte M. 200.—; With, Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des VIII. Jahrhunderts v. Chr. 2 Bde. mit 224 T. und 28 Textbildern, etwa M. 80.—. Außerdem wird der 1. Band eines von J. v. Schlosser herausgegebenen großen Werkes über: „Die Estensische Kunstsammlung" in Aussicht gestellt. Er enthält die Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance mit 37 Lichtdrucktafeln und 251 Abb. im Text (Preis etwa M. 100.—) und ist bearbeitet von Leo Planiscig. Die weiteren Bände sollen umfassen: II. Musikinstrumente. III. Fayencen, Porzellane, Elfenbein- und Perlmutterarbeiten; Holzskulpturen und Wachsbossierungen; Gobelins, Bilder und Miniaturen. IV. Antike.

In der Österreichischen Kunsttopographie kommt als Band XVII heraus: Urgeschichte des Kronlandes Salzburg. Von Dr. Georg Kyrle (M. 40.—).

Zürich

Im Monat Februar erscheint im Verlag Buchdruckerei Berichthaus das große Jubiläumswerk der Züricher Reformation unter dem Titel Ulrich Zwingli, Zum Gedächtnis der Züricher Reformation 1515—1919. Preis Normalausgabe Fr. 70.—. Prachtausgabe Fr. 150.—. Das Werk ist im Format der Froschauerschen Foliobibel von 1524—1529 gedruckt und enthält Abhandlungen von G. Meyer von Kronau, W. Köhler, W. Oechsli, O. Farner und Hans Lehmann und dazu 185 Tafeln, die zum Teil in Vierfarbendruck ausgeführt sind. Diese behandeln Bildnisse Zwinglis und seiner Zeitgenossen, faksimilierte Briefe derselben und Reproduktionen von Urkunden und Akten, die die Entwicklung der Reformation und ihre typographischen Denkmäler vor Augen führen.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Danzig

Noch vor Ausbruch der Revolution ist hier durch die Initiative des Museumsdirektors Dr. Hans Secker eine kunstforschende Gesellschaft gegründet worden, die eben mit einem Werberuf an die Öffentlichkeit tritt. An ihrem Gründungstage hat die Gesellschaft eine Anzahl deutscher Kunstgelehrter zu korrespondierenden Mitgliedern ernannt und trotz der Ungunst der Zeit 30 Förderer zu lebenslänglichen Mitgliedern in ihre Liste aufnehmen können.

Aufgabe der genannten Gesellschaft soll sein, die allgemeine Kunstwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung Westpreußens durch Herausgabe mustergültiger Veröffentlichungen zu unterstützen und das Danziger Stadt-Museum wie das Westpreuß. Kunstgewerbe-Museum zu fördern.

Düsseldorf

Hier hat sich unter dem Namen eines „Immermann-Bundes" eine Gesellschaft von Kunstfreunden zusammengetan, die das Ziel einer Vertiefung und Steigerung des rheinischen Kunstlebens verfolgt. Der Bund will durch Vorträge, Ausstellungen und Kammerspiele wirken. Sein Name knüpft an die Tatsache an, daß vor rund 80 Jahren Immermann durch den Zusammenschluß aller Kunstfreunde im Rheinland der Stadt Düsseldorf etwas Unvergängliches geschaffen hat.

Köln

Hier hat sich nach dem Beispiel Berlins eine Gruppe „Rheinland" des Arbeiterrates für Kunst gebildet, deren Programm in einer Anlehnung an die leitenden Gedanken der Berliner Hauptstelle den großen Kulturaufgaben der neuen Zeit auf sozial-ethischer Grundlage gerecht werden soll.

Luzern

Die hiesige Kunstgesellschaft konnte vor wenigen Tagen auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Nur die Zeitverhältnisse haben die früher erwogene Absicht einer Jahrhundertfeier, verbunden mit einer rückschauenden Ausstellung, hinfällig gemacht. Man hofft indes demnächst durch die Einrichtung eines Salons von Schweizer Künstlern auf den Gedenktag hinweisen zu können.

Mannheim

Hier hat sich ein „Freier Ausschuß für Kunst, Wissenschaft und Bildung" gebildet der die Wahrnehmung geistiger und künstlerischer Interessen bei der notwendigen kulturellen Neu-

gestaltung Deutschlands erstrebt. Der Zusammenschluß verfolgt weder wirtschaftliche noch parteipolitische Ziele, sondern will fördernd der Sache der Kunst und Wissenschaft dienen. — Auskunft erteilt die Geschäftsstelle, Dr. Storck, Mannheim, Moltkestr. 9.

Stuttgart

Der neu gebildete Verband württ. Künstler ist an die württ. Regierung mit dem Gesuch um Erlassung eines Sperrgesetzes zum Schutz der württ. Kunstschätze herangetreten. Durch das Sperrgesetz soll erreicht werden, daß Kunstschätze dem Lande erhalten bleiben.

Verschiedenes

Österreichisches Staatsgesetz betr. Ausfuhr und Veräußerung von Gegenständen geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung

Die Provisorische Nationalversammlung des Staates Deutsch-Österreich hat unter dem 5. Dezember 1918 folgendes Gesetz erlassen:

§ 1. Die Ausfuhr von Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung (Antiquitäten, Gemälde, Miniaturen, Zeichnungen und Werke der Graphik, Statuen, Reliefs, Medaillen und Münzen, Gobelins und andere ältere kunstgewerbliche Werke, archäologische und prähistorische Gegenstande, Archivalien, alte Handschriften und Drucke und dgl.) ist verboten. § 2. 1. Die Veräußerung und der Erwerb der Gegenstände der in § 1 bezeichneten Art und Baudenkmale, die sich im Eigentum oder im Besitze von Körperschaften des öffentlichen Rechtes, öffentlichen Anstalten oder Fonds oder von Stiftungen befinden, ist verboten. 2. Das gleiche gilt bis zur Erlassung eines Gesetzes über die Krongüter und Familiengüter des ehemaligen kaiserlichen Hauses für die obenbezeichneten Gegenstände, die sich im Eigentum oder Besitze des bisherigen Hofärars befinden. 3. Die entgegen dieser Bestimmung abgeschlossenen Rechtsgeschäfte sind ungültig. § 3. Die Werke lebender Künstler und solcher Künstler, seit deren Tod noch nicht 20 Jahre vergangen sind, sind von diesen Verboten ausgenommen. § 4. 1. Ausnahmsweise kann die Ausfuhr oder Veräußerung von Gegenständen der bezeichneten Art in rücksichtswürdigen Fällen vom Staatsdenkmalamte bewilligt werden. 2. Gegen die Verweigerung dieser Bewilligung steht binnen vier Wochen die Beschwerde an das Staatsamt für Unterricht offen. § 5. 1. Wer dem in diesem Gesetze enthaltenen Ausfuhrverbote zuwiderhandelt, wird nach dem Gefällsstrafgesetze bestraft. Neben der gesetzlichen Strafe ist stets auch der Verfall des Gegenstandes der strafbaren Handlung auszusprechen. 2. Wer das in diesem Gesetze enthaltene Veräußerungs- oder Erwerbsverbot vorsätzlich übertritt oder nachträglich aus der Übertretung Vorteile zieht, wird von der politischen Bezirksbehörde mit Geld bis zum zweifachen Betrage des vom Staatsdenkmalamte zu bestimmenden Wertes oder des Erlöses oder mit Arrest bis zu drei Monaten bestraft. 3. Auch können die veräußerten Gegenstände für verfallen erklärt werden. § 6. Die gemäß § 5 für verfallen erklärten Gegenstände und eingehenden Geldbeträge fallen dem Staatsschatze zu. Sie sind vom Staatsamt für Unterricht für öffentliche Kunstzwecke zu verwenden. § 7. Dieses Gesetz, mit dessen Durchführung der Staatsrat betraut wird, tritt mit dem Tage seiner Kundmachung in Wirksamkeit.

London

Englische Blätter melden, daß die Londoner Handelskammer nach Friedensschluß in Zusammenarbeit mit mehreren künstlerischen und kunstgewerblichen Verbänden ein Institut für Kunstgewerbe eröffnet. Vorgesehen ist 1. die Schaffung einer dauernden Londoner Ausstellung von Erzeugnissen des modernen britischen Handwerkes und der Industrie, die einen hohen Grad der künstlerischen Technik aufweisen, 2. die Angliederung von Verkaufsstellen, 3. Bereitstellung eines Fonds zum Ankauf von im Institut ausgestellten wertvollen Erzeugnissen für den Staat 4. eine Organisation. die das Kunsthandwerk in engere Verbindung mit Fabrikanten und Händlern usw. bringen soll, 5. das Institut wird nach dem Vorbild der landwirtschaftlichen Ausstellung dauernd Wanderausstellungen in der Provinz organisieren. — Man sieht, der deutsche Werkbundgedanke macht Schule.

Paris

Wie „Petit Parisien" berichtet, wurden kürzlich ein französischer und ein italienischer Bildhauer verhaftet unter der Anschuldigung, Rodin-Fälschungen in den Handel gebracht zu haben. Bei der Höhe der Auflage, den die Rodinschen Bronzen im Guß meist gehabt haben, ist es leicht, dieselben nachträglich durch unbefugte Hand auf eine beliebige Zahl zu steigern. Eben dieser Fall wird einmal lehren, daß es vollkommen verkehrt ist, Originalplastik als Dutzendware in den Handel zu bringen.

Der Kunſtmarkt

Der Kunſtmarkt der Entente im Weltkriege

Der Kunſtmarkt der Entente im Weltkriege hat ſo ſtarke Schwankungen durchgemacht, daß ſie ſelbſt dem bemerkbar wurden, der nicht ungehemmt der Entwicklung zu folgen vermochte. Bei dem unerwartet ſchnellen Vorſtoß der deutſchen Heere im Weſten begann zunächſt eine lebhafte Flucht belgiſchen Kunſtgutes nach England, ſodaß ſogar das Viktoria- und Albert-Muſeum davon eine eigene Ausſtellung machte. Es wurde nicht nur viel in Sicherheit gebracht, ſondern noch vielmehr auf den Londoner Kunſtmarkt geworfen, ſei es von privaten Beſitzern, ſei es von Händlern. Wir werden gut tun, dieſes Moment im Auge zu behalten, jetzt wo ſeit Monaten in der Entente-Preſſe ſo viel von den Kunſtwerken die Rede iſt, die wir aus Belgien weggeſchleppt haben ſollen, und für die uns Herr Bettenhove ſchon die Rechnung vorbereitet. Von dieſer Rechnung wird ſich vielleicht mit gebührender Kritik und mit einer Forderung nach Reviſion des Londoner Marktes der erſten Kriegsjahre nicht wenig abſtreichen laſſen. Hier wie in Frankreich müſſen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß mit doppelter Kreide geſchrieben wird, denn wir haben ja bei uns im Lande ſelbſt, ohne ihn durchaus ableugnen zu wollen, relativ recht wenig von dem großen Zuſtrom von Kunſtwerken aus den beſetzten Gebieten gemerkt, den man uns jetzt, wie manches andere, einreden will. Das gilt auch für Frankreich. Der Vormarſch der Deutſchen wirkte geradezu kataſtrophal auf den Pariſer Kunſtmarkt. Die wichtigſten Kunſthandlungen ſchloſſen, die Zeitſchriften hörten zu erſcheinen auf, ja es ging an ein allgemeines Vergraben von Kunſtbeſitz in ganz Frankreich. Erſt nach der Marneſchlacht begann ſich der Pariſer Kunſtmarkt ein wenig zu erholen. Am wenigſten vermochten die erſten Kriegsjahre den Kunſtmarkt von London zu beeinfluſſen. Während der Pariſer Markt ſo gut wie tot war, hielt ſich der Londoner Büchermarkt auf ſeiner alten Höhe, und die Kunſtauktionen reagierten auf den Krieg lediglich durch ein Sinken der Gemäldepreiſe, die immer dort eine unſichere Angelegenheit geweſen waren. Denn der engliſche Bilderſammler von Qualität war gewohnt, alles daheim zu kaufen, bloß Gemälde ſuchte er in Paris auf, weil ihm da der eigene Markt doch ein bischen zu gemiſcht war. Mit all dem zeigte ſich auch ſteigende Unluſt in London, eine Unluſt, die ſich merkwürdigerweiſe in einem Preisſturz für die kleinen Objekte äußerte, während die großen durchſtanden. Die Ungunſt des Krieges hat alſo in London gerade entgegengeſetzte Erſcheinungen gezeitigt, wie ſie jetzt bei uns hervorruft: es ſcheint, als würde unſer Markt in der Zukunft für große Objekte keine Aufnahme und gerade den kleinen relativ gute Ausſichten bieten.

In dieſen Niedergang des Entente-Kunſtmarktes hinein ſtürmten die Amerikaner. Sie waren die einzigen, die zunächſt in dieſem Kriege nichts riskierten, aber bedeutend an ihm gewannen. Nun wurde von den amerikaniſchen Autoritäten die Parole ausgegeben, jetzt oder nie könne Amerika, das bisher die teuerſten Preiſe bezahlte, zum wohlfeilen Käufer werden. Europa ſei beſtürzt und brauche Geld, Amerika habe das Geld. Eine Folge dieſer Bereitwilligkeit Amerikas, Kunſt in größeren Mengen aufzunehmen, zeigte ſich darin, daß all der europäiſche Kunſtbeſitz, der ſich plötzlich vom Markte abgeſchloſſen ſah, nach Amerika auswanderte.

Bereits 1914 kam eine recht gute Sammlung alter Bilder aus verſchiedenen engliſchen Privatſammlungen in die Anderſon-Galeries; ſie konnten aber erſt mittelmäßige Preiſe erringen. In den folgenden Jahren verſtärkte ſich der Zuſtrom kontinentaler Sammlungen und einzelner Bilder nach Amerika in der unerhörteſten Weiſe. Frick und Wiedner konnten ihre Sammlungen komplettieren, Frick mag allein 6—7 Millionen Mark ausgegeben haben. Aus England kam die Sammlung Lord Dembighs mit ihren berühmten van Dycks in eine New-Yorker Kunſthandlung. Im Jahre 1917 führte Amerika für 105 Millionen Mark Kunſt ein, das meiſte davon aus Frankreich. Aber auch Italien wollte nicht zurückbleiben, es erzielte mit einer einzigen Antiken-Auktion in New-York $3^1/_2$ Millionen Mark und verkaufte für 25 Millionen Lire den vollkommenen Palaſt Dovanzali. Es ſei auf Einzelheiten nicht weiter eingegangen — Frankreich wurde allein im Jahre 1917 zwei Rembrandts an New-York los, — die Folgen ſtellten ſich jedenfalls bald ein. England mußte ein Kunſtausfuhrverbot erlaſſen, wollte es nicht alle Qualität aus Privatbeſitz los werden, und in Amerika ſtellte es ſich heraus, daß ſich durch die fortgeſetzte europäiſche Einfuhr und Überhäufung des New-Yorker Marktes allein im Jahre 1917 der Wert des amerikaniſchen Kunſtbeſitzes um 30 Millionen Mark verringerte. Infolgedeſſen erließ nunmehr Amerika ſeinerſeits

ein Einfuhrverbot. Das europäiſche Kunſtangebot ſah ſich wieder auf ſeine Heimatländer zurückgeſtaut, und die Folge davon war eine abſolute Unluſt auf dem geſamten Kunſtmarkt der Entente. Während in Deutſchland der Kunſtmarkt immer höher ſtieg, lag in Frankreich der Kunſtmarkt tot und England zahlte Preiſe nur für Bücher, für ſeine großen Bildnismaler und franzöſiſche Farbſtiche. Dazu kam nun noch, daß Amerika ſeinerſeits begonnen hatte, Kunſt abzuſtoßen — es ſei an Verſteigerungen wie die Verſteigerung Catholina Lambert erinnert, die dem Verkäufer, der ein großes Geſchäft zu machen hoffte, 195000 Dollars für Bilder brachte, von denen er z. B allein ſeinen Botticelli einſt mit zweimalhunderttauſend Dollars bezahlt hatte. Vor allem ſtrömten die großen franzöſiſchen Impreſſioniſten zu geradezu komiſchen Preiſen von New-York nach Paris zurück, mit Ausnahme natürlich von Degas, der eigentlich immer für die Amerikaner der einzige große franzöſiſche Maler geweſen iſt.

Vor der zweiten Marneſchlacht ſtanden alſo die Dinge etwa ſo, daß der Kunſtmarkt in Paris flau lag. War doch nun noch die ruſſiſche Konkurrenz dazugekommen, ſodaß die Amerikaner in Rußland ſelber eine Kunſteinkaufsgeſellſchaft mit 20 Millionen Dollars gegründet hatten. Der Ausgang des Krieges war für die Entente mehr als zweifelhaft geworden, die Kunſtſteuer in Frankreich kam hinzu und ſoll nach den Pariser Berichten das an ſich ſchon ſchwache Geſchäft noch einmal um etwa 70 % heruntergeſetzt haben. Um nicht allzuſehr auf Einzelheiten einzugehen, ſei als charakteriſtiſch nur erwähnt, daß auf großen graphiſchen Auktionen bei Drouot die berühmteſten Blätter von Lawrence 250—350 Frcs. brachten und eine Kollektion der zwölf bedeutendsten jüngeren Moreaus für 5720 Frcs. wegging. London hielt die Preiſe beſſer, es zahlte die Farbſtiche mit Summen, die ungefähr den deutſchen Preiſen entſprachen, legte für ſeine großen Porträtiſten nach wie vor Zehntauſende an und war nur unluſtig in alter Kunſt. Halten wir dagegen, daß heute die großen franzöſiſchen Graphiker wieder hoch in den Tauſenden ſtehen, daß etwa kürzlich ein erſter Zuſtand von Lawrence „Vergleich“ bei Drouot 34000 Frcs. bringen konnte, ſo bekommen wir einen Begriff von dem Umſchwung, der nach der zweiten Marneſchlacht in Frankreich eintrat.

Man ſah den Sieg, an den ſchon niemand mehr zu glauben gewagt hatte, nunmehr ſicher — nur wir ſind kurzſichtig geblieben —, und mit einem Male war das Kapital, das ſich in Erwartung des kommenden Niedergangs in Frankreich vollkommen vom Kunſtmarkt zurückgezogen hatte, wieder mobil und für jeden Luxus zu haben. Während noch wenige Wochen zuvor ein Monat in Paris ohne irgend eine intereſſante Auktion vergehen konnte, haben wir in den letzten Monaten Paris mit raſender Schnelligkeit, mit einer geradezu rauſchartigen Schnelligkeit ſeinen alten Platz wieder einnehmen ſehen. Wir haben die Degas-Auktionen erlebt. Degas Beſitz an fremden Gemälden brachte 2 Millionen Frcs., ſeine eigenen Gemälde 7 Millionen Frcs. Dann ſind noch einmal vier nicht ganz ſo große Degas-Auktionen im November und Dezember gekommen, die zuſammen wieder über 2 Millionen Frcs. brachten. Ende November hat die Sammlung des Grafen Curel, die moderne Gemälde und einige alte franzöſiſche Kunſt enthielt, 2892650 Frs. gebracht. In Paris überſtürzen ſich bereits die großen Auktionen, ähnlich wie ſie ſich bei uns überſtürzten, als der Kriegsgewinnertaumel auf dem Höhepunkt war. Nur London hält ſich noch in ſeiner bedachtſamen Weiſe zurück, es zahlt alte Kunſt noch immer ſchlecht und blickt ſchon mehr darauf aus, wie ſich aus der neuen Strömung ein Handelsvorteil ziehen laſſen könnte. So verſucht es, eine großzügige Propaganda für ſein mittelmäßiges Porzellan zu entfalten und macht große Anſtrengungen, den Teppichmarkt der Welt bei ſich zu konzentrieren.

Es konnte hier nur verſucht werden, in den gröbſten Zügen eine Entwicklung des Ententе-Kunſtmarktes während des Weltkrieges zu geben, und es iſt natürlich möglich, daß ſich der Einzelbetrachtung noch manches zu modifizieren als notwendig erweiſt. Kappa.

Bevorſtehende Verſteigerungen

Amſterdam

Am 11. Februar werden bei Fred. Muller & Co. zwei kleine, aber ausgewählte Sammlungen verſteigert. Die erſte, aus dem Beſitz von J. D. Kruſeman † im Haag, umfaßt ältere niederländiſche Meiſter, unter ihnen an der Spitze zu nennen ein prunkvolles Porträtpaar von Cornelis van der Voort (bekannt von der Haager Porträtausſtellung 1903), drei Bilder von Jan Steen, ein kleiner Du Jardin (bez. u. dat. 1655). Ferner kommen vor eine bezeichnete Landſchaft von Paulus Bril, eine Beweinung Abels von Laſtman (bez. u. dat. 1624), ſodann eine ganze Serie von ſchönen Stilleben von Balth. van der Aſt, Pieter Claesz (1627 u. 1659), Wil-

lem und Gerrit Heda und Otto Marsens. Endlich einige bezeichnete Stücke von selten vorkommenden Meistern wie Willem van den Bundel (1623), Hendrick Govaerts und Gillis de Hondecoeter (2 Bilder, das eine dat. 1627). Im ganzen 147 Nummern.

Die Sammlung Frau Thea Sternheim aus La Hulpe bei Brüssel, die am gleichen Tage ausgeboten wird, enthält nicht weniger als sieben hervorragende Werke von Vincent van Gogh, worunter ein frühes Selbstbildnis, das besonders liebevoll behandelte Stilleben eines Frühstückstisches, ein bis zu den Knien aufgenommenes Porträt des auch aus van Goghs Briefen bekannten Briefträgers Roulin in Arles (1888) sowie die Allee des Spitalgartens in Saint-Rémy (gemalt in Saint-Rémy 1888), die van Gogh selbst für ein Meisterwerk hielt, ihn aber mit Gauguin, der anders darüber dachte, entzweite. Von Gauguin begegnen wir der Halbfigur eines Mädchens aus der Bretagne (1894) und einem merkwürdigen Stilleben. Renoir kommt mit der Riesenleinwand eines Violinspielers in der Zirkusarena (1868) und einem prächtigen Damenbildnis im Grünen zu Wort. Zwei Reiterbilder von Géricault und eine Studie von Boucher runden die kleine, kostbare Sammlung ab. O. H.

Berlin

Am 25. bis 28. Februar findet in Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus eine Versteigerung von alten Gemälden und Antiquitäten statt. Der mit zahlreichen Tafeln ausgestattete Katalog enthält im ersten Teil eine kleine, aber sehr gute Kollektion alter Gemälde der niederländischen, deutschen, französischen und italienischen Schule, z. T. von bekannten Meistern. Die Hauptabteilung umfaßt hochwertige Gobelins, antike Orientteppiche und vor allem Möbel aller Stilarten von der Renaissance bis zur Biedermeierzeit, darunter Louis-XIV.- und Louis-XV.-Salons und hervorragende französische Einzelmöbel. Das alte Kunstgewerbe ist mit großen Abteilungen Porzellan, Glas, Silber und Arbeiten in Metallen aller Art vertreten. Den letzten Teil des Kataloges bildet die geschlossene Sammlung des verstorbenen Majors von Weller zur altpreußischen Geschichte: Büsten, Porträts, gerahmte und ungerahmte Stiche usw., darunter sehr viele Bildnisse und Erinnerungen an die Hohenzollern und ihre Heerführer, vor allem Friedrich den Großen und seine unmittelbare Umgebung.

Die Ausstellung ist vom 22. bis 24. Februar von 10—2 Uhr geöffnet. Der Katalog 1822 wird Interessenten auf Wunsch kostenlos zugesandt. R.

München

Im Kunsthause Dr. F. X. Weizinger & Co. sind jetzt die am 19. Februar zur Versteigerung kommenden Gegenstände ausgestellt. Zunächst genannt seien die Gläser. Vom einfach dekorierten Weinkrug, vom kleinen Schnapsgläschen bis zum reichverzierten Prunkbecher, vom bemalten Bauernglas bis zum Kurfürstenpokal des 17. Jahrhunderts hat jedes der ausgestellten Stücke seinen besonderen Reiz in Form wie in Zierat und Farbe. Den Tenor der Ausstellung bilden die Waffen, ein ganzes Arsenal von größtenteils hervorragenden und seltenen Stücken. Der Hauptsache nach finden wir Hieb- und Stichwaffen. Vom mächtigen „Bidenhänder" bis zum zierlichen Damenjagdschwert, vom fast zwei Meter langen spanischen Stoßdegen mit geschnittenem Korb und reich gravierter Toledoklinge bis zum reichverzierten Dolchmesser. Unter den Stangenwaffen finden sich Hellebarden, Partisanen, Spontons und Bauernspieße — zum großen Teil mit den Originalstangen von sehr guten Qualitäten. Aber auch Rüstzeug, Harnisch und Eisenhut, Armbrüste, sowie schöne Gewehre mit Rad- und Hammerschloß, Pistolen und Pulverhörner aus den verschiedensten Zeiten sind gut vertreten. Außerdem finden sich Fayencen, denen auch Steingut, Irdenware und Porzellane beigesellt sind, Erzeugnisse bekannter und unbekannter Fabriken, zum großen Teil reich im Dekor und schön in der Farbe. Apothekerkannen, Wappenteller, Schüsseln und Enghalsvasen, Krüge gedeckelt und ungedeckelt in allen Formen, vom frühen 18. Jahrhundert an, Fayence und Töpferzeugfiguren (über 200 Nummern). Zum Schluß seien eine Anzahl Webereien und Stickereien des 17. und 18. Jahrhunderts in farbenprächtigen Mustern erwähnt.

A. M. P.

Stattgehabte Versteigerungen

Paris

In der Galerie Georges Petit wurden in der ersten Hälfte des Dezember die Zeichnungen und Pastelle aus dem Atelier Degas versteigert, die ein Gesamtresultat von Frcs. 1654190 erbrachten. Rechnet man dazu, daß die früheren Auktionen im vergangenen Frühjahr die Summe von Frcs. 5612400 ergaben und daß aus der Privatsammlung des Meisters ebenfalls über 2 Millionen erlöst wurden, so kommt man, alles in allem, auf die stattliche Summe von 11 Millionen Francs, die aus dem Nachlaß von Degas erzielt werden konnten, eine Summe, die in seltsamem Widerspruch zu der Wertung des

Künſtlers während des größten Teiles ſeines Lebens ſteht, die aber andrerſeits auch wieder ohne die allgemeine Beſſerung auf dem Pariſer Kunſtmarkt nicht zu erklären iſt. Wir geben in folgendem eine kleine Auswahl der wichtigſten Preiſe:

Von Gemälden erbrachten: 3. Les Pointes Frcs. 16500; 7. Jeunes Spartiates s'excercant à la lutte Frcs. 16600; 10. Mademoiselle Fivore dans le ballet de la source Frcs. 7050; 11. und 12. Danseuses au foyer Frcs. 11200 bezw. 14000; 14. Le Bain Frcs. 26100; 17. Après le bain Frcs. 23000.

Zeichnungen: 210. Porträt Manets Frcs. 4000; 230—34. Etudes de danseuses Frcs. 4000, 12900, 16500, 9000; 236. Chevaux de courses Frcs. 5500; 239. Trois dessins, études pour le portrait de Mlle. Dulany Frcs. 16200; 246. Danseuse rajustant son chausson Frcs. 14000; 338. Danseuse à la barre Frcs. 8200; 345. Danseuse debout Frcs. 40000.

Paſtelle: 80. Avant l'entrée en scène Frcs. 14100; 99. Danseuse, corsage bleu, jupe vert-jaune Frcs. 9000; 110. Danseuses en rose Frcs. 19000; 111. Danseuses en scène Frcs. 35000; 116. Le Tub, femme s'essuyant Frcs. 7100; 137. Deux Danseuses au repos Frcs. 7600; 157. Femme à sa toilette Frcs. 17000; 159. Le Coucher: femme éteignant sa lampe Frcs. 9000; 173. Jeune femme au bain Frcs. 13100; 175. Danseuse vue de face, le bras gauche levé Frcs. 12200; 186. Après le bain Frcs. 10050; 188. Buste de femme Frcs. 15300; 189. Intérieur (piano avec partition ouverte) Frcs. 16500; 191. Danseuse assise Frcs. 10050; 197. Danseuse en maure Frcs. 16700; 209. Après le bain Frcs. 26000.

* * *

Seltſam berührt die Nachricht von der Verſteigerung einiger Bilder aus dem Beſitz des Herrn Marcell von Nemes in Budapeſt. Wie man ſich erinnert, iſt deſſen Sammlung im Juni 1913 als großes Ereignis auf dem internationalen Markt in Paris verſteigert worden. Die neue Auktion, die im letzten November ſtattfand, hängt ſcheinbar mit alten Erwerbungen des Sammlers zuſammen, die dieſer kurz vor Kriegsausbruch gemacht hatte, als er ein Atelier in Paris beſaß. Denn Herr von Nemes iſt inzwiſchen unter die Maler gegangen und verſpricht als ſolcher einige Erfolge. Jedenfalls wurde die Verſteigerung abgebrochen, nachdem die Geſamtſumme von Frcs. 140000 erreicht war. Infolgedeſſen iſt die Annahme nicht unbegründet, daß es ſich zunächſt wohl um eine Zwangsmaßregel gehandelt, die durch die franzöſiſchen Gläubiger veranlaßt wurde, denn unſeres Wiſſens weilt Herr von Nemes nach wie vor in Budapeſt. Einige der erzielten Preiſe dieſer Verſteigerung verdienen notiert zu werden. Zu nennen ſind: 4. Boucher, Orpheus Frcs. 4600; 5. Bronzino, Porträt von Coſimo I. von Medici Frcs. 17200; 8. Cuyp, Kinderbildnis Frcs. 10300; 17. Venetianiſche Schule des 15. Jahrhunderts, Madonna Frcs. 21000; 27. Ribera, Anbetung der Hirten Frcs. 10500; 42. Renoir, Bildnis eines jungen Mädchens Frcs. 22000; 45. Van Gogh, Landſchaft bei Auvers Frcs. 9050.

* * *

Im übrigen hat ſich der Pariſer Markt ſeit dem für Frankreich glücklichen Ausgang des Krieges merkwürdig ſchnell erholt. Unter den großen Verſteigerungen des letzten Jahres verdient die der Sammlung des Vicomte de Curel erwähnt zu werden, die im ganzen Frcs. 2900000 erbrachte. Einige der Hauptwerke ſeien notiert: 1. Corot, Le Lac de Nemi Frcs. 237000; 2. Corot, La Saubaie Frcs. 79000; 9. Jongkind, Les patineurs Frcs. 83100; 16. Th. Rousseau, La maison du garde Frcs. 135000; 19. Troyon, Vaches au pâturage Frcs. 87000; 25. Boucher, L'enfant à la bouillie Frcs. 105000; 26. Chardin, La maîtresse d'école Frcs. 172000; 34. Van Dyck, Deux têtes d'enfant Frcs. 111000; 38. Greuze, l'innocence Frcs. 100000; 43. Nattier, La Princesse de Bourbon Conti Frcs. 125000; 74. David, Jeune fille au chien Frcs. 74000.

Wien

Im Kunſtſalon S. Kende und Leo Schidlof kamen Gemälde, Zeichnungen und Miniaturen aus dem Nachlaſſe Theodor v. Hörmanns zur Verſteigerung. Unter den Ölgemälden ſind anzuführen: Altdeutſche Schule, Verkündigung, 15. Jh., 1600 K; Tina Blau, Mure im Ötztal, 2600; Peeter Bout, Orientaliſche Szenerie, 3000; Tito Conti, Die Neugierige, 2600; Defregger, Der Liebesbrief, 21000; Dirk Hals, Kartenſpieler, 7500; Louis Douzette, Waldlandſchaft, 2000; Jan le Ducq, Tiſchgeſellſchaft, 6400, Egger-Lienz, Totentanz 1809, 9000; Anton Einsle, Damenporträt, 1800; Camilla Friedländer, Stilleben, 3800; Heinrich Füger, Dreifaltigkeit 1800; Gauermann, Jagdſtück, 1000; E. Grützner, Der Kellermeiſter, 7000; Karl Gſur, Töpfermarkt in Siebenbürgen, 620; Remi van Haanen, Waldinneres, 760; J. B. Lampi (?), Porträt eines Mannes, 1500; M. von Munkácsy, Studienkopf eines Verurteilten, 3600; Carl Onken, Am Waldesrand, 950; A. v. Pettenkofen, Ungariſches Bauernmädchen, 3000; F. Piloty d. J., Sizilianiſche Bäuerin, 800; Paul Potter, Stier im Freien, 3500; A. Romako, Mädchen mit

Blumen, 1350; Robert Ruß, Straße in Arco, 8000; Thaddäus Rybkowski, Schlittenfahrt, 2200; Emil J. Schindler, Tierstudie, 980; Studie aus Lacroma, 1700; Max Schödl, Stilleben, 6500, 4400, 850, 5200; Spanische Schule um 1700, Damenporträt, 1900; Art des Ribera, Johannes, 2000; David Teniers d. J., Landstreicher, 6500; Charles Vautier, Pierette, 3100; David Vinckebooms, Plünderung, 3000; Waldmüller, Damenporträt, 18500; derselbe Herrenporträt, 19500; Theodore Wores, Ausfahrt in Tokio, 3300. — Aquarelle und Zeichnungen: Carl Goebel, Schulkinder, 1000; derselbe, Großmutter und Enkelkinder, 2000; Gustav Klimt, Weibliches Bildnis, 620; Josef Kriehuber, Praterlandschaft, 700; Erwin Pendl, Opernhaus in Wien, 920; Carl Schindler, Der Abschied, 9500; derselbe, Österreichische Infanterie, 8500; Moritz v. Schwind, Rübezahl, 750; Balthasar Wigand, Napoleon, 3000; derselbe, Das Innere der k. k. Burg 1838, 2800; Felicien Rops, Radierung, Selbstporträt, 260; derselbe, Radierung, La lire, 300 K.

H. G.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Die Sammlung James Simon aufgelöst.

Der Berliner Sammler Dr. James Simon, einer der führenden deutschen Privatsammler überhaupt, hat aus Gründen privater Natur seine Sammlung aufgehoben. Es ist hier nicht, da die Meldung erst kurz vor Redaktionsschluß eintrifft, der Raum, über die Bedeutung dieser Sammlung, die alles in allem wohl einen Wert von 8 Millionen repräsentiert, ins Einzelne gehend zu berichten. Die Zeitumstände erklären eine Auflösung, die unter anderen Verhältnissen zu Lebzeiten des Sammlers sicher nicht erfolgt wäre.

Vom Bestande der Sammlung gelangen die Werke der altdeutschen Holzplastik ins Kaiser-Friedrich-Museum. Was noch von Bronzen übrig war (der Hauptbestandteil befindet sich bereits im Kaiser-Friedrich-Museum), ist zwischen den Händlern verteilt worden. Über das berühmte Perlenhalsband Vermeers und den repräsentativen Frans Hals steht die Entscheidung noch aus. Die große Marktseltenheit, die signierten Tapisserien Bouchers, gelangte in den Besitz der Berliner Kunsthandlung Karl Haberstock. Dieselbe Kunsthandlung erwarb ferner: Rembrandts Bildnis eines jungen Mädchens von 1631, Terborchs „Swantje Niland" (einen der schönsten Terborchs in Privatbesitz) und das Damenbildnis mit Hündchen, zwei Arbeiten von Metsu, darunter das prachtvolle „Schreibende Mädchen mit Hündchen", Jan Steens in ihrer Geschlossenheit an das Amsterdamer Bild erinnernde Trinkszene, den kleinen van Dyck, den Tiepolo, 2 Damenbildnisse Goyas und eines seiner stärksten Herrenbildnisse, 2 van Goyens, zahlreiche gute Landschaften und Stilleben der Niederländer, im ganzen etwa 25 Werke. A. S. Drey in München erhielt den großen van Dyck, den van Heyden und eine Reihe Landschaften.

Über das zukünftige Schicksal der Werke läßt sich noch wenig sagen. Hoffentlich bleibt manches in Deutschland. Auf der andern Seite kann man gerade gegenwärtig dem Kunsthandel unter den jetzigen Geldverhältnissen eine gewisse Neigung zur Ausfuhr weder verargen noch irgendwie verwehren.

Br.

Stephan Lochners

„Geburt Christi" ist aus dem Besitz der Prinzessin von Sachsen-Altenburg in den Handel gekommen, und es besteht die Gefahr, daß auch dieses hervorragende Werk alter deutscher Malerei demnächst ins Ausland kommt, wenn sich keine deutsche Galerie findet, die es rechtzeitig für sich zu sichern weiß. Das Bild ist nur klein, h. 0,36, br. 0,23 m. Es war 1904 auf der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf und ist in Heidrichs „Altdeutscher Malerei" auf Tafel 14 abgebildet.

Als Opfer des Krieges ist der vierte Prinz und Herzog von Wagram als Hauptmann in der französischen Armee gefallen. Derselbe hinterläßt dem Staat sein Schloß Grosbois mit einigen 30 Bildern, unter denen Werke der neuen französischen Kunst sich befinden, so z. B. Delacroix, Courbet, Puvis de Chavannes, Renoir, Cézanne und Maurice Denis.

Frankfurt a. M.

Die Buchhandlung Reiß & Köhler (Inh. Tiedemann) hat ein graphisches Kabinett eröffnet, in dem das Beste neuerer und neuester Graphik gezeigt werden soll, unter Umständen auch zusammen mit malerischen Werken, wie denn kürzlich auch eine Anzahl Bilder von Chagall zur Ausstellung gelangten. Da auch die großen Mappenwerke und die neueste graphische Literatur ausliegen, so ist die sehr dankenswerte Gelegenheit geboten, die Entwicklung der modernen Graphik dauernd zu verfolgen.

New York

Hier verstarb kürzlich der Chef der bekannten Firma Duveen Broth., der Kunsthändler Henry J. Duveen, dessen Welthaus Jahrzehnte hindurch die großen amerikanischen Privatsammler, wie

Pierpont Morgan, John D. Rockfeller u. a. mit dem alten Kulturerbe Europas versorgt hat. Man mag sich bei dieser Gelegenheit jenes sensationellen Prozesses erinnern, der im Jahre 1910 die Firma Duveen zur Nachzahlung von 12 Millionen Dollar für zu gering geleisteten Einfuhrzoll auf Kunstwerke verpflichtete.

Nach Schluß der Redaktion eingegangen

Erfurt

Anläßlich des Zusammentritts der Nationalversammlung im benachbarten Weimar ist eine Ausstellung zur Erinnerung an das Erfurter Unionsparlament vom Jahre 1850 geplant, zu der die Vorbereitungen bereits in vollem Gange sind. Die Ausstellung, deren Eröffnung in etwa drei Wochen zu erwarten ist, wird zunächst das Revolutionsjahr 1848 und in Zusammenhang hiermit die damaligen Thüringer Einheitsbestrebungen in zahlreichen Bildnissen und Ansichten, Streitschriften und Spottblättern anschaulich machen. Den Kern der Ausstellung bilden dann die Räume, die dem Erfurter Parlament unter besonderer Berücksichtigung der führenden Persönlichkeiten gewidmet sind. Hieran wird sich eine Abteilung schließen, welche das kulturelle Leben der damaligen Zeit widerspiegeln soll.

Berlin

Die Freie Sezession, deren Ehrenpräsident Max Liebermann ist, hat soeben in der Generalversammlung den Vorstand wie folgt neu gewählt: von Brockhusen, Kolbe, Klimsch, Heckel, Lehmbruck, von Kardorff, Mosson, Pechstein, Purrmann. Vorsitzender ist Theo von Brockhusen. Es wurde der Beschluß gefaßt, eine Frühjahrsausstellung von Gemälden, Graphik und Plastik zu veranstalten.

Josef Poppelreuter †

Der Direktor des Wallraf-Richartz-Museums, Prof. Dr. Josef Poppelreuter, ist im 52. Lebensjahre nach längerem schweren Leiden gestorben.

Ein Kunstbeirat beim sächsischen Kultusministerium

Prof. Tiemann und Zeicheninspektor Lindemann, Leipzig, hatten in einer Denkschrift die Anregung gegeben, im sächsischen Kultusministerium eine Abteilung für bildende Kunst zu schaffen. Die künstlerischen und kunstgewerblichen Verbände in Dresden und Leipzig hatten diese Forderung zu der ihren gemacht. Das Kultusministerium steht dem Plane nicht unfreundlich gegenüber.

Neue Kataloge

Gilhofer und Ranschburg, Wien I, Bognergasse 2: Antiqu. Katalog Nr. 126: Schöne Bücher aus fünf Jahrhunderten. — Kunstanzeiger Nr. 113: Aquarelle und Handzeichnungen, Französische und englische Kupferstiche des 18. Jahrhunderts, Ridinger, engl. Sportblätter, Wiener Ansichten, Ansichten aus Österreich.

Edmund Meyer, Berlin W 35, Potsdamer Str. 27b Katalog Nr. 48: Neue Erwerbungen: Illustrierte Bücher Schöne Einbände, wertvolle Drucke, Geschenkwerke.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Katalog Nr. 461: Buchkunst von 1700 bis zur Neuzeit, zum Teil aus der Bibliothek von F. von Schennis.

Oskar Rauthe, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72, Autographen.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

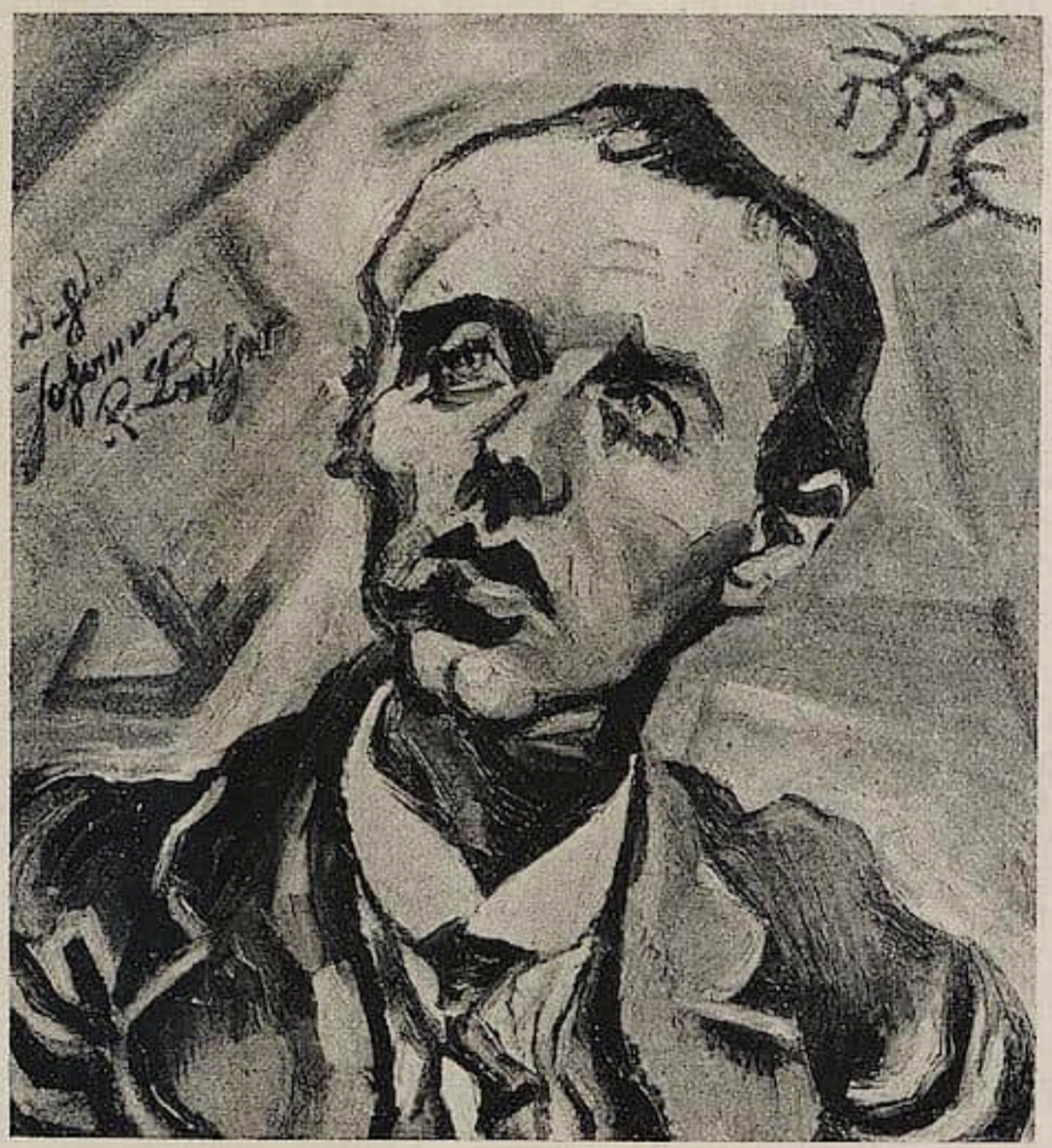
Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 4	27. Februar	Heft 4	21. Februar
„ 5	13. März	„ 5	7. März
„ 6	27. März	„ 6	21. März

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Ludwig Meidner

Mit 14 Abbildungen | Von LOTHAR BRIEGER

Ludwig Meidner iſt 1884 zu Bernſtadt in Schleſien geboren. In der gleichen kleinen Stadt arbeitet er heute. Die ſtärkſte Eruption ſeines Schaffens erlebte er bisher im Jahre 1913, wo bereits nach ſeinem Worte „manchem von den jungen Malern ein ahnungsſchwerer Alp die Bruſt zerriß". Meidner hat zwei Bücher geſchrieben, „Im Nacken das Sternenmeer", das bei Kurt Wolff erſchien und den



Ludwig Meidner, Bildnis Johannes R. Becher.
Beſitzer: Graphiſches Kabinett Neumann, Berlin.

„Septemberſchrei", den der Verlag Paul Caſſirer herausbringen wird. Das ſind brünſtige Bekenntniſſe, ſtammelnde Verzückungen eines ekſtatiſchen Menſchen, einſam mitten in der Welt, umgellt von ihren Schreien, leidend an ihren Leiden, verzückt und dankbar für die Unendlichkeit, die in ihn ein- und aus ihm ausſtrömt. Ein vor Eindrücken Taumelnder ſchlägt ſich immer wieder mahnend an die Bruſt: „Menſch, du biſt Künſtler, du mußt auf all das hören, du mußt aber auch über all das Herr werden, die Fauſt daran ſetzen, zeugen!" Seit wenigen Jahren beginnt man ſich für den Künſtler zu intereſſieren, nachdem er vorher nur dem einen oder anderen weitſichtigeren Kunſt-

Ludwig Meidner, Bildnisstudie.
Handzeichnung.
Besitzer: Graphisches Kabinett Neumann, Berlin.

händler etwas galt und merkwürdigerweise auch einigen Musikern, wie denn die musikalischen Menschen ein scharfes Gehör haben für das ihnen so sehr Verwandte in der Kunst dieser neuesten Zeit. Meidner hat es durchgesetzt: der Naive, der immer nur den Schrei der eigenen Brust kündete, gleichgültig, ob man darauf hörte, aber überzeugt, daß man darauf hören müsse, wird heute gehört: mehr als in jenen schreibseligen Perioden, in denen nichts als das Wort für ihn zu existieren scheint, in jenen anderen Perioden, in denen er sich, wie er selbst einmal in einem Briefe sagt „farbenmächtig" fühlt.

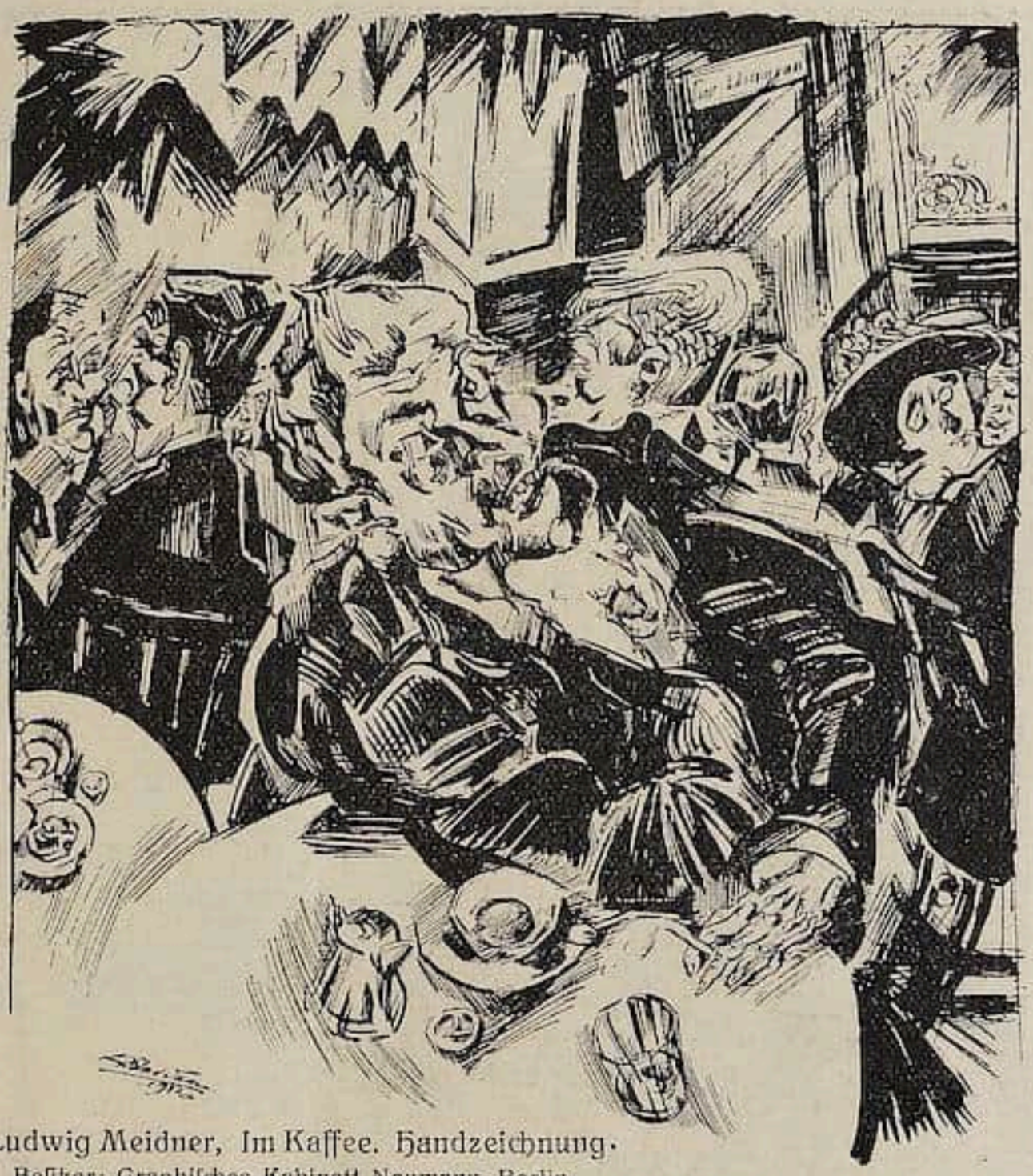
* * *

Wenn man vom Impressionismus herkommt, von seiner ruhigen und breiten Ausdeutung der erscheinenden Welt und den Gestalten Meidners entgegentritt, empfindet man einen Widerwillen gegenüber diesen krampfhaften Gebärden, dieser leidenschaftlichen Nervosität, diesem rücksichtslosen Mit-sich-selbst-Beschäftigtsein. Eben noch ist das Ego ganz hinter der Natur zurückgetreten, ist ganz Auge geworden, anbetende Ausdeutung, beinahe Religion der Erscheinung. Und nun plötzlich zerschlägt der Künstler diese erscheinende Welt, sie wird ihm ganz nebensächlich, nur noch Baumaterial, man möchte sagen, nichts weiter als eine unvermeidliche, fast gehaßte Notwendigkeit, um unendlich Wichtigeres loszuwerden und auszudrücken. Und das Befremdende ist eben, daß dieses Neue garnicht in dem vorhanden war, das noch in letzter Stunde einfach als die Kunst galt. Es wurde von dieser Kunst geradezu verachtet, lag für sie außerhalb der Kunst überhaupt in der Literatur.

Was die Erregung in Meidners Arbeiten höher steigert, leidenschaftlicher und fieberhafter vibrieren macht als in den Arbeiten seiner sonstigen Mitkämpfer ist, daß Meidner eigentlich Naturalist ist. Er kann nicht von dem Bestehenden abstrahieren und plötzlich von einer neuen Fantasie her überraschend in die Kunst hineinkommen, als gelte es nur einmal wieder ein neues Spiel anzufangen. Er ist im Gegenteil tief innerst an die Scholle und ihre Erscheinungen gefesselt, und seine Fantasie hat damit

unaufhörlich und zäh, bald voller Verzweiflung der Vergeblichkeit, bald mit der Freude kommender Überwindung zu kämpfen. Durch diese leidenschaftliche Anstrengung gewinnt sein ganzes Schaffen diese immer ruhelose auffällige Erregtheit, diese — man möchte sagen — fortwährende seelische Muskelanspannung. Und gerade diese Erregtheit wird dann zu dem, was an seiner Kunst neuer Wert ist und neue Möglichkeit, diese Erregtheit wird zur Sprache seiner Persönlichkeit.

* * *



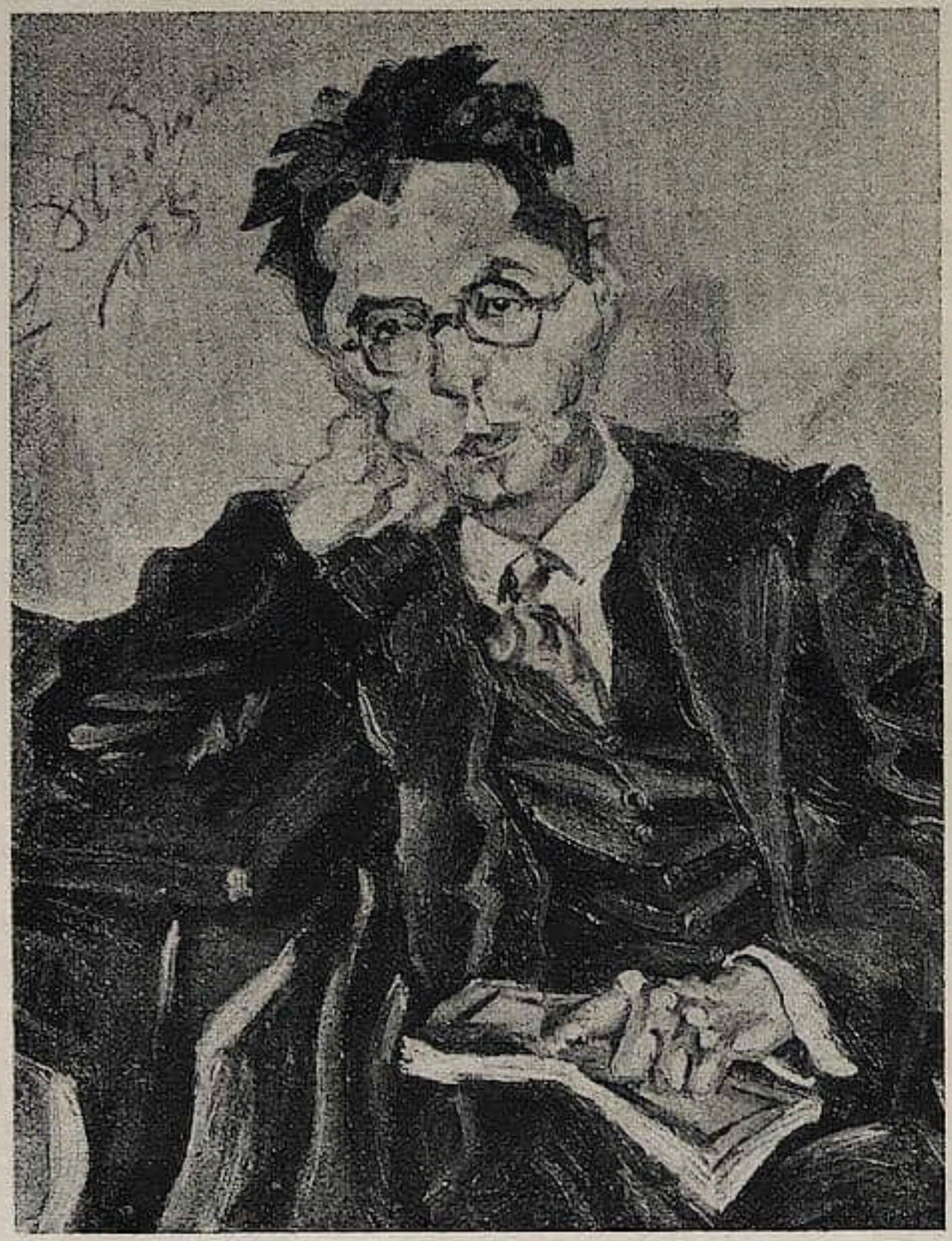
Ludwig Meidner, Im Kaffee. Handzeichnung.
Besitzer: Graphisches Kabinett Neumann, Berlin.

Es gibt vielleicht bisher im Deutschland des zwanzigsten Jahrhunderts keine Bildnisse, in denen der Maler allen Äußerungen des Geistigen mit einem so wachen Spürsinn, mit einer so beinahe pedantischen Aufmerksamkeit nachgegangen ist, wie das Ludwig Meidner in seinen Bildnissen tut. Als man 1918 den Saal bei Cassirer in Berlin betrat, in dem er zum ersten Male in größerem Umfange ausstellte, empfand man fast ein Grauen vor der ungewohnten Schamlosigkeit, mit der hier an allen Wänden die Seele bloßgelegt wurde. Einzelheiten der Gesichtsbildung, die einer früheren Kunst nur Teilerscheinung bedeuteten, gewannen eine ganz neue Stellung und Überlegenheit gegenüber der anderen Malfläche durch die Hartnäckigkeit, mit der sich eine bestimmte Individualität gerade hier konzentrierte. Man fühlte ordentlich, wie das Gesicht in der Wirklichkeit und in der Kunst gerade von hier aus neu geschaffen wurde, und man empfing einen zwingenden Eindruck geistiger Besonderheiten, dessen suggestiver Stärke man sich nicht entziehen konnte. Ein Naturalist war ursprünglich an das Modell herangetreten, aber dann war in dem Naturalisten der Visionär stärker geworden. Alle diese Bilder bedeuten nichts anderes, als den Kampf zwischen dem Naturalisten und dem Visionär, einen Kampf, der hart auf hart geht und Form und Farbe mit seiner fesselosen Leidenschaftlichkeit auf und umwühlt. Alle diese Menschen mit den großen Augen und den in jede Fiber angespannten Gesichtszügen bekommen etwas Horchendes, in sich hinein Horchendes, nicht weil sie das tun, sondern weil der Maler es tut, und weil er sein Horchen in sie hineinverlegt.

Ludwig Meidner, Nächtliche Feuersbrunſt.
Mit Genehmigung von Paul Caſſirer, Berlin.

Eine unendlich ſchreckhafte, in ewiger Aufgeregtheit empfindliche Seele behorcht ſich ſelbſt nicht nur im Mitmenſchen, ſondern in der ganzen Natur, in Raum und Haus, in Straße und Atmosphäre, zerreißt die Form, ſucht das unendliche Vibrieren der eigenen Seele in allem zu belauſchen und zu faſſen und ballt ſie, wenn er es gefunden zu haben glaubt, in Schöpferwolluſt zu neuen Formen zuſammen. Der Kosmos der Welt und der Kosmos des Innern decken ſich, werden eins, tönen in Fanfaren von Farben aus. Der eigene innere Kampf projiziert ſich in die erſcheinende Welt des Kunſtwerks. Der Künſtler wird wieder einmal zum Propheten, er hat wieder einmal nicht auszuſagen, ſondern zu dichten.

Und er empfindet all den Rauſch und all die Unſicherheit dieſes Zuſtandes, den Rauſch des Schaffenden, dem ſich frühlingshaft neues gebiert, und die Unſicherheit deſſen, der ſich in dieſer neuen Welt als ihr erſter Bewohner bewegt und nicht recht weiß, ob das alles „richtig“ iſt. Meidner teilt mit vielen, gerade mit den beſten Künſtlern ſeiner Generation, deren ſicherſte Künſtler nicht gerade ihre ſchöpferiſchſten ſind, dieſen Rauſch und dieſe Unſicherheit. Was Mombert einmal gedichtet hat, das erlebt dieſer Künſtlerſtamm jetzt viele Jahre nachher in ſeiner eigenen Arbeit. Der Glaube an die Berufung iſt wieder da und damit auch der Ernſt der Verpflichtung und die Schwäche gegenüber dieſer Verpflichtung. Die Bilder ſind mit eigenem Blut und eigenen Nerven



Ludwig Meidner, Männliches Bildnis.
Besitzer: Graphisches Kabinett Neumann, Berlin.

Ludwig Meidner, Ich und die Stadt.
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.

Ludwig Meidner, Selbſtbildnis. Mit Genehmigung von Paul Caſſirer, Berlin.

genährt. Der Menſch, der ſich ſolange bloß ausdeutend majeſtätiſch vorkam, in einer Kunſt, die ihre Methodik von der Wiſſenſchaft entlehnte, fühlt ſich wieder zugleich als Subjekt und Objekt der Kunſt.

* * *

Damit aber iſt die Möglichkeit gegeben, daß wieder ein neuer Kunſtſtil, daß wieder überhaupt ein neuer Stil entſteht. Man kann mit Trauer vor eruptiven Naturen von der Art Meidners verharren, mit Trauer darüber, wie hier etwas auseinander geriſſen und vernichtet wird, das in ſeiner Richtung eine abſolute Höhe der Malerei darſtellte, wie hier eine lange zu ſtärkſter Kultur kondenſierte Entwicklung mit einem Male negiert wird, als wäre ſie nie dageweſen. Und darum iſt der Menſch zu begreifen, der hier ſein „Nein" ſagt und ſich einfach wegkehrt. Denn auch er wird nicht verkennen, daß dieſe Kunſt, die ſo vieles nicht ſagt, nicht zu ſagen vermag und nicht ſagen will, was eben noch hoch gehaltenes Gemeingut der künſtleriſchen Sprache war, daß ſie ihrerſeits vieles Neue, Bedeutſames, in die Tiefe Greifendes zu ſagen weiß, das eben dieſe alte Sprache garnicht ſagen konnte, das garnicht im Bereich dieſer alten Sprache lag. Es kann und darf nicht beſtritten werden, daß die neue Sprache noch ſtammelt. Eine geniale Potenz wie Meidner iſt kein Vollender, kein Ordner und kann es ſeiner Zeit und ſeiner Stellung in dieſer Zeit nach auch garnicht ſein. Die Schöpfer ſtehen nicht nur auf der Höhe, ſie ſtehen vielmehr auch am Eingang eines jeden Stils. Das hiſtoriſche Licht fällt einmal ganz hell nur auf die Vollender, höchſt ungerechterweiſe, und wenn wir jetzt die Primitiven der Kunſtzeiten ſo lieben und bevorzugen, ſo iſt das der reine Egoismus einer Zeit, die ſelbſt primitiv iſt.

Es ist ungeheuer schwer, das Bekenntnis zur Primitivität von einer Zeit zu verlangen, die glaubt mit allen Wassern der reifsten Kultur gewaschen zu sein und die eben erst einen Krieg hinter sich hat, der mit ungleich größeren Mitteln an die grausamsten Kämpfe der Naturvölker erinnert. Das eben ist die Märtyrer- und Kämpferstellung dieser jungen Künstler vom Schlage Meidners in unserer Zeit, ist die Märtyrer- und Kämpferstellung aller Primitiven gewesen: Daß sie immer am Ende einer an sich selbst erstickten Überkultur gegen sie ein Neues heranführen mußten, daß in ihnen immer wieder das Selbstbewußtsein der Seele gegen die allzu üppig gewordene Materie revoltierte. Anfang und Ende einer Stilperiode sind nie deren Höhepunkte, in ihnen ist immer ein Plus nach einer bestimmten Richtung hin. Bei den Primitiven enthält dieses Plus die Elemente, aus denen der neue Stil wird, bei den Ausgehenden wird dieses Plus zu einer Banalisierung der Elemente. Beide Parteien aber stehen nicht in der Luft, beide Parteien knüpfen an Vorhandenes an, mögen sie es nun auseinanderreißen und verjüngen oder trivialisieren. In den naturalistischen Elementen der verflossenen Kunstzeit hat alles gesteckt, was in Meidners Arbeit zu einem Neuen wird. Aber es war bloß Erscheinung, es wurde nicht zum Ausdruck, das Menschliche, das Innerste manifestierte sich in ihm nicht. Es konnte breit sein, aber das Wichtige war, daß es tief wurde. Denn im Tiefen erst faßt ein neuer Stil Wurzel.

Ludwig Meidner. Im Gespräch. Radierung.
Besitzer: Graphisches Kabinett Neumann, Berlin.

Perſönlichkeit und Volkstum in der Baukunſt der Gegenwart

Von FRITZ HOEBER

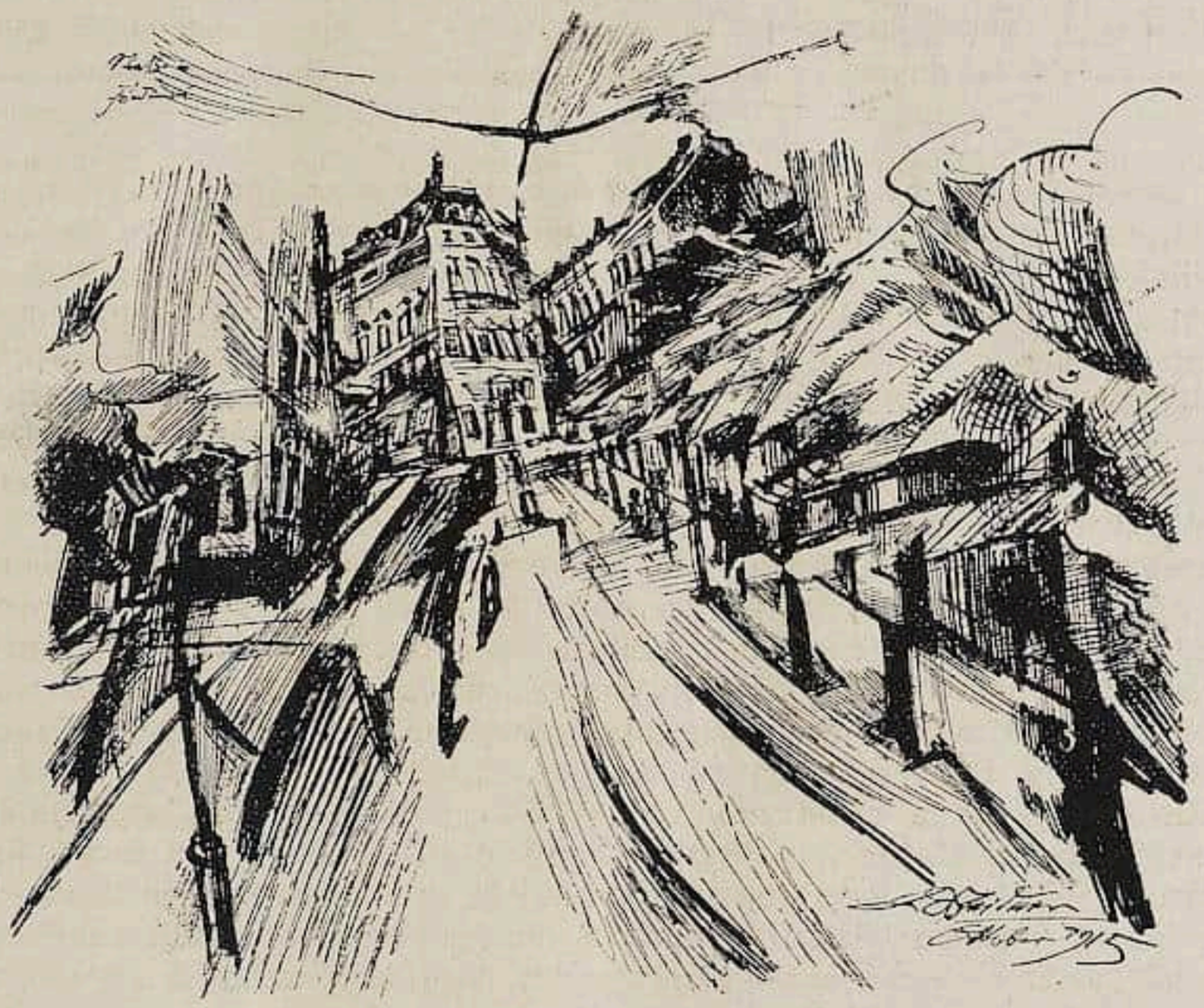
I.

Bei Bildern und Plaſtiken, bei Muſikſtücken und Dichtungen aller Art — mögen ſie aus noch ſo alter Zeit ſtammen — weiß man in der Regel den Namen des Künſtlers, dem ſie ihr Daſein verdanken. Bei Architekturen dagegen, alten wie neuen, iſt die Namenloſigkeit das Gewohnte. Der Schöpfer tritt vollſtändig hinter der Schöpfung zurück. Und das wirft die intereſſante Frage auf nach der Rolle, die gerade im Bauwerk die Künſtlerperſönlichkeit ſpielt: Stellt dieſe nur ein regulierendes Prinzip innerhalb eines Vorgangs des Auswählens, des techniſch-geſchmacklichen Sichtens dar, oder muß der Baumeiſter genau ſo intuitive Perſönlichkeit wie der Maler und der Bildhauer, der Muſiker und der Dichter ſein?

Was die Intenſität des Perſönlichen, des Schöpferiſch-Intuitiven anlangt, ſo kommt darin der große Baukünſtler, der phantaſiebegabte Erfinder ſchöner Körper und Räume, ſelbſtverſtändlich allen ſeinen künſtleriſchen Genoſſen gleich. Peter Behrens ſagt von ſeinem Schaffen: Kunſt entſteht nur als Intuition ſtarker Individualitäten und iſt die freie, durch materielle Bedingungen ungehinderte Erfüllung pſychiſchen Dranges. Sie entſteht nicht als Zufälligkeit, ſondern als Schöpfung nach dem intenſiven und bewußten Willen des befreiten menſchlichen Geiſtes. Sie iſt die Erfüllung pſychiſcher, d. h. ins Geiſtige überſetzter Zwecke, wie ſie ſich als ſolche in der Muſik am klarſten offenbart. — Allein wie weit nun dies Perſönliche und Individuelle wirklich in der Baukunſt zu ſichtbarem Ausdruck gelangt, das ſcheidet Architektur und Kunſtgewerbe deutlich von den anderen Künſten: Es liegt das bekanntlich an dem dualiſtiſchen Doppelcharakter der angewandten Kunſt, die mit ihrem einen Ende in die von allem praktiſchen Lebenswillen abgeſchloſſene Iſolierung des reinen äſthetiſchen Erlebniſſes hineinragt, mit dem anderen aber wiederum gerade dieſer aktiven Wirklichkeit dienſtbar verbunden erſcheint. So wird denn die Perſönlichkeit, auf die das angewandte Kunſtwerk notwendig Bezug zu nehmen hat, weniger der Schöpfer ſein können, der ſich in ihm frei und ungebunden ausſpricht, als der Gebraucher — d. i. in der Architektur der Bauherr — dem das nutzbare Werk Antwort auf ſeine Bedürfnisfragen, ſeine leiblichen wie auch ſeine geiſtigen zu geben hat: Nach einem muß es „ſich ſtimmen", und da dies — ſeinem innewohnenden Zweck nach — nicht der Erzeuger ſein kann, wird es der Verbraucher ſein müſſen, ſoll es nicht zu verhängnisvollen Widerſprüchen zwiſchen Leib und Seele, äſthetiſch geſprochen: zu Stilloſigkeit führen.

Bedeutet das nun — bei der gewöhnlichen äſthetiſchen Indifferenz des nutzkünſtleriſchen Verbrauchers, des Publikums — die einerlei durchgeführte Gleichförmigkeit, ohne einen anderen Wechſel als den durch die Bedingungen geforderten? — Der Mannigfaltigkeit dieſer Bedingungen, der ſchöpferiſchen wie der anſchaulich wirkſamen, und ihrer reichen Kombinationsmöglichkeiten hier aufzählend zu gedenken, würde zu weit führen. Eine muß aber auch hier, ihrer ſtarken Fähigkeit zu charaktervoller Unterſcheidung wegen, beſonders hervorgehoben werden, zumal da ſie in hervorragender Weiſe gerade für die Baukunſt wichtig wird: die Bedingung landſchaftlicher Individualiſierung.

Von jeher war es Stilforderung für alle Bauten, daß ſie ſich zweck- und ſtimmungsgemäß dem Charakter der Landſchaft eingliederten und anglichen, in der ſie ſich erhoben. Ja, ſie konzentrierten den natürlichen Landſchaftscharakter in der Art,



Ludwig Meidner, Straßeneindrücke.
Handzeichnung aus dem Beſitz des Graphiſchen Kabinett Neumann, Berlin.

daß nicht nur ſie von der Landſchaft, ſondern auch die Landſchaft wieder von ihnen eine Art perſönlicher Individualität empfingen. In der großartigen Baukunſt des deutſchen Barock unterſcheidet man ſo nicht nur eine nord- und eine ſüddeutſche Richtung, ſondern deutlich von einander ſich abgrenzende rheiniſche, ſchwäbiſche und fränkiſche, ſächſiſche, bayeriſche und öſterreichiſche Lokalſchulen: So handelt es ſich in dieſen Architekturen zuerſt weniger um Individualitäten des Individuums, als um Individualitäten der provinziellen Raſſe, um Lokalcharaktere, und hier ſind es dann wieder große, intuitiv veranlagte Baumeiſter, welche den Lokalcharakter in ſich ſelbſt zu geiſtiger Perſönlichkeit ſteigern, ohne dem Objektiven des Sachkunſtwerks Abbruch zu tun: Fiſcher von Erlach und Lucas von Hildebrand, Eoſander von Goethe und Andreas Schlüter, Georg Bähr, Poeppelmann und Johann Balthaſar Neumann.

In ähnlicher Weiſe hat auch die moderne Architektur, in ihren verſchiedenen Entwicklungsſtadien, typiſche Perſönlichkeiten als Repräſentanten von nach Landſchaft und Stammesart geſchloſſenen Gebieten hervorgebracht: Die Wiener, mit dem älteren Otto Wagner, dem jüngeren Joſef Hoffmann an der Spitze, ſtehen in künſtleriſcher Eigenart abgegrenzt für ſich. Meſſel und ſeine Schule verkörpern ebenſo Berlin für die ältere Generation wie Gabriel und Emanuel Seidl München. Was der altpreußiſche Hanſeate Peter Behrens, was der Mecklenburger Heinrich Teſſenow für Niederdeutſchland bedeuten, das ſind für Oberdeutſchland Theodor Fiſcher und Richard Riemerſchmid

uſw. — Ob man ſich freilich für den innerlich glühenden Franken Dürer oder den formvollendeten Schwaben Holbein, ob man ſich für den intellektuell klaren Theodor Fontane oder den phantaſtiſch reichen Gottfried Keller, für Fiſcher und gegen Behrens entſcheidet, — das erſcheint als eine Frage rein perſönlicher Kunſtwertung! —

Daß es nun faſt ausſchließlich deutſche „Stilprovinzen" ſind, die die moderne Architektur hervorgebracht haben, ſcheint eine neue kunſtgeſchichtliche Miſſion der germaniſchen Nationen zu bedeuten. Frankreich hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts die moderne Weltmalerei, den Impreſſionismus, entwicklungsgeſchichtlich gezeitigt, Deutſchland die Weltmuſik, die in Richard Wagner gipfelt. — Die künſtleriſche Formung der heutigen extenſiven Kultur, der induſtriellen, demokratiſchen, weltwirtſchaftlichen Ziviliſation in ihrer ganzen Maſſigkeit und brutalen Roheit, iſt — bis jetzt — nur der umfaſſenden Energie der germaniſchen Völker geglückt: den angelſächſiſchen Ländern England und Nordamerika, dann Deutſchland und Öſterreich vor allem, der Schweiz, den Holländern (mit H. P. Berlage, De Bazel und Lauweriks), den ſkandinaviſchen Völkern und den Finnen (Gſellius und Saarinen), letztere zwar nicht der Raſſe, aber dem Kulturkreis nach durchaus zu der nordiſch-germaniſchen Gruppe hinneigend. Wie eine Probe aufs Exempel ſteht hier Belgien da: allein mit ſeinen der holländiſch germaniſchen Art innerlich verwandten Bauwerken künſtleriſch möglich, während alle „Gallizismen" der neubelgiſchen Architektur als ein ſchnell verflatterndes Spiel willkürlicher Ornamentiererei erſcheinen.

In Wahrheit hat heute die germaniſche Formkraft allein die ſchöpferiſche Fähigkeit, den modernen kulturellen Rohſtoff geiſtig zu organiſieren, baukünſtleriſch zu bewältigen, bewieſen — abgeſehen davon, daß in den romaniſchen Ländern, wie Frankreich, garnicht das tatſächliche Baubedürfnis in einer ſtark wachſenden Bevölkerungsziffer vorliegt. Anſcheinend beruht dieſer deutſche Vorrang auf der hier gepflegten kulturbildenden Auffaſſung der Kunſt: unſere ganze heutige Umwelt erſcheint dem deutſchen Idealismus als organiſch zu geſtaltender Kosmos, indeſſen die romaniſche, vor allem die franzöſiſche Anſchauungsweiſe die Kunſt als ein Herausgelöſtes für ſich begreift, ſie als Funktion einer erleſenen Geſellſchaftsgruppe, als das in der Lebensgeſamtheit zwar nutzloſe, jedoch ſchöne und anmutsvolle Spiel eines vornehmen Kreiſes betrachtet wiſſen will. — Nur die erſtere, kulturbildende Weltauffaſſung wird für die Erſchaffung einer modernen Baukunſt, eines Gegenwartſtils, fruchtbar ſein können, da ja dieſer mit allen ſeinen Lebensorganen ſeine materielle Nahrung aus dem Boden der gegenwärtigen Kulturlage ziehen muß. Will er „Stil" ſein, Anſpruch auf formale Allgemeingültigkeit erheben, ſo muß er das Überzeitlich-Traditionelle unſerer Kultur in Gegenwartswerte neu umſetzen, wieder beleben können, er muß das ſozial Verbindliche ſuchen, das über das bloß perſönlich und individuell Wertvolle hinausgreift, er muß den klaren „Typus" finden für alle die Probleme, die ihm die demokratiſche, induſtrielle, weltwirtſchaftliche Periode zuſchiebt. — Dies aber vermag nur eine Kunſt, die „nicht nur für ſich" zu exiſtieren ſtrebt, ſondern die mit verſtandesheller Bewußtheit ſich in die nun einmal weltgeſchichtlich ſo gewordene Gegenwartskultur freudig eingliedert.

II.

Man kann nun aber die Frage nach Perſönlichkeit und Volkstum in der Baukunſt der Gegenwart nicht nur, wie wir das taten, in ihrer geſchichtlichen Tatſächlichkeit darſtellen, ſondern ſie auch, mehr ſyſtematiſch, zum aktiven Problem zuſpitzen, zu der Frage nach Individualismus oder Sozialismus als ſchöpferiſchen Prinzipien der Baukunſt.

Ludwig Meidner, Straßeneindrücke.
Handzeichnung aus dem Beſitz des Graphiſchen Kabinett Neumann, Berlin.

Es handelt ſich hier um den berühmten Kampf der Überzeugungen, der ſich am 3. und 4. Juli 1914 auf der Kölner Werkbundtagung an den Programmvortrag von Hermann Muthesius über die Werkbundarbeit der Zukunft anſchloß. Van de Velde, der die Autonomie der künſtleriſchen Geſtaltung in temperamentvollen Theſen formulierte, trat hier als Opponent auf gegenüber einer Auffaſſung, die die Kunſt genau ſo wie alle andern ſpezifiſchen Schöpfungen menſchlichen Geiſtes, Religion, Philoſophie, Wiſſenſchaft uſw., vor allem als eine Äußerung unſeres tätigen Lebens nehmen will.

Dieſer Streit wiederholt ſich ganz typiſch, ſobald Künſtler — oder Kunſttheoretiker — ſolcher verſchiedenen Welt- und Kunſtauffaſſungen zuſammengeraten, Vertreter der einen Auffaſſung „l'art pour l'art" oder der andern Auffaſſung „l'art pour la vie". So wiederholt er ſich z. B. auch in der Debatte über „Die Zukunft der Vorbildung unſerer Künſtler" zwiſchen Wilhelm von Bode und Arthur Kampf, in der Bode für die Einordnung der Kunſt in den Produktionsprozeß der Nation eintritt, Kampf dagegen für ihre abſolute Freiheit, und in der ſich dann beiden Wortführern eine große Gefolgſchaft ausgeſprochen gegenſätzlicher Meinungen anſchließt (zuſammengeſtellt von Woldemar von Seidlitz. E. A. Seemann, Leipzig 1917) uſw.

Zum anſchaulichen Symbol werden dieſe gegenſätzlichen Prinzipien dadurch, daß der freie Individualismus in der Kunſt ſtets durch eine — mehr oder minder naturaliſtiſche — Malerei, der gebundene Sozialismus aber durch eine — mehr oder minder körperhaft

abſtrakte — Architektur dargeſtellt erſcheint: Jenes freie, rein gefühlsmäßige, in ſtrengem Sinn aber formloſe Prinzip iſt am ſchönſten in der franzöſiſchen Malerei des Impreſſionismus Wirklichkeit geworden, während das ſozial Gebundene, vernunftgemäß harmoniſierte, aber jede ſenſualiſtiſche Willkür ausſchließende Kunſtwerk die neudeutſche Architektur der obengenannten Meiſter vertritt.

Dieſer oft lebhaft empfundene Kontraſt geht auf eine äſthetiſche Antinomie der nationalen Seelen zurück, von der bereits vorhin die Rede war und die auch ſonſt ſchon mannigfach zum Ausdruck gekommen iſt. Nach Peter Behrens' Vortrag auf dem „Berliner Kongreß für Äſthetik und allgemeine Kunſtwiſſenſchaft" (8. Oktober 1913, veröffentlicht im Bericht: Stuttg., Ferd. Enke 1914, S. 251 ff.) über den „Zuſammenhang des baukünſtleriſchen Schaffens mit der Technik" meldete ſich der Vertreter der Äſthetik an der Pariſer Sorbonne, Profeſſor Victor Baſch, zur Ausſprache in der Diskuſſion: er meinte, daß das von dieſem großen deutſchen Baukünſtler verlangte Ausdrucksprinzip der lebendigen Bewegung und des weltwirtſchaftlichen Verkehrs eher in den leicht aus Glas und Majolika gefügten, ganz auf die graziöſe Linienführung geſtellten Eiſenhallen der Pariſer Warenhäuſer verwirklicht werde als in den gleichſam für die Ewigkeit gebauten, kubiſch ſchweren Geſchäftspaläſten Deutſchlands, wie er ſie in Köln und Berlin geſehen. — In der Tat empfinden die Franzoſen das meiſte unſerer neudeutſchen Baukunſt als zu ſchwerfällig, ja als unkünſtleriſch im geiſtigeren Sinne ihres Ideals leicht beweglicher Anmut, ſie empfinden unſere durch ſtrenge Selbſtzucht erlangte Einfachheit und Flächenmäßigkeit nur als gefühlsarme Primitivität.

Wir Deutſchen dagegen vermiſſen, wie oben ſchon betont, in der franzöſiſchen Architekturmoderne jedes tektoniſche Prinzip: In allen jenen von Victor Baſch gerühmten Pariſer Warenhäuſer, Printemps, Galerie Lafayette, Samaritaine, ſuchen wir vergebens nach den feſten Elementen eines logiſch klaren Aufbaus der Senk- und Wagrechten. Wir vermiſſen hier die zuſammenhaltenden, feſten Flächen, wir vermögen nicht den für jeden Hausbau doch ſo notwendigen körperhaften Kubus da noch zu erkennen. — Was wir — vielleicht — an dieſen kapriziöſen Konſtruktionen ſchätzen, iſt eine gewiſſe maleriſch-impreſſioniſtiſche Silhouette, die wir aber nicht mehr als Weſenselement der räumlichen Architektur, ſondern nur einer freien, bildhaften Malerei anſehen können. Zwiſchen Degas und Signac hier, Peter Behrens und Bonatz da ſcheint ein ſchier unüberbrückbarer Abgrund zu klaffen, nicht tiefer und nicht weiter allerdings wie zwiſchen franzöſiſcher und deutſcher moderner Baukunſt.

Zu dieſem äſthetiſchen Gegenſatz kommt noch jener vorher ſchon erwähnte ſoziologiſche: Der franzöſiſche „l'art-pour-l'art"-Standpunkt begnügt ſich mit dem ſeelenvollen kleinen Meiſterwerk, das durch einen breiten Goldrahmen gegen die auf jeden Fall profane Umgebung abgeſchloſſen iſt. Dieſe, die Wand oder gar den Raum oder ſogar das ganze Haus auch noch einzubeziehen in die allgemeine künſtleriſche Harmonie, liegt ganz außerhalb des konſequenten franzöſiſchen Kunſtindividualismus. Alle Pariſer Kunſtreiſenden haben ſich wohl ſchon darüber entſetzt, wie die Herrlichkeiten einer Privatſammlung, etwa des Wertes der von Durand-Ruel, in einer ganz ſtilloſen Umgebung aufgeſtapelt erſcheinen.

Die deutſche Kunſt dagegen, die — man kann direkt ſagen: in ſozialiſtiſchem Sinn — das Recht auf Schönheitsgenuß allen gewähren will und darum ihren Wirkungskreis nach Möglichkeit auszudehnen ſtrebt, fügt die Malerei nur als ein Stück idealer Wirklichkeit der dinghaften Wirklichkeit ihrer Baukunſt ein: Die neue deutſche

Ludwig Meidner, Handzeichnungen aus „Septemberschrei" (erscheint im Herbst bei Paul Cassirer, Berlin).

Malerei, wie ſie von Adolf Hölzel und ſeiner Schule, von dem auch von den Franzoſen durchaus als zu germaniſch abgelehnten Ferdinand Hodler und ſeinen Jüngern beiſpielsweiſe geübt wird, die Plaſtik Adolf Hildebrands, Karl Albikers, der Willy Steeger u. a. im Gegenſatze zu der architekturfeindlichen Rodinſchule, iſt durchaus Raumkunſt, genau ſo wie die Architektur ſelbſt. Es handelt ſich hier um große fortlaufende Wandfresken, nicht um kleine Rahmenbilder, oder um ruhige plaſtiſche Kompoſitionen im Stadtbild, nicht um iſolierte Bewegungs- und Stellungsſtudien ausdruckgeladener Einzelſtatuen.

Die gewollte Wechſelwirkung zwiſchen Kunſt und Leben kommt äſthetiſch darin zum Ausdruck, daß wir in Deutſchland das „Einheitskunſtwerk" anſtreben, in dem Architektur nur inſoweit beſteht, als ſie von Malerei und Plaſtik ihr Leben erhält und Malerei und Plaſtik für ihre volle Wirkung auf die weſentliche Unterſtützung durch die dreidimenſionale Architektur angewieſen ſind.

Sinken damit die „freien Künſte" nicht aber zu „nur dekorativen" herab, verliert ſolche angewandte Raumkunſt nicht das Wichtigſte, das irrationale Moment der zarten und freien, ſchöpferiſch bewegten Seele? Das mag allerdings die Gefahr ſein bei dem deutſchen „Sozialismus der Künſte", wo alles ſich in eine größere, außeräſthetiſche, nämlich lebensbedingte Organiſation einordnet. Einzige Garantie dagegen kann nur das urſprüngliche Genie des ſchaffenden Künſtlers gewähren.

* * *

Es ſind zwei durchaus gegenſätzliche Prinzipien, die hier erörtert wurden. Wird es einmal möglich ſein, ſie zu verſöhnen, ſie in jenem Dritten einer übernationalen Kulturſyntheſe zu vereinen: das Prinzip des Maleriſchen und des Architektoniſchen, des Individualiſtiſchen und des Sozialiſtiſchen, der Formkunſt und der Lebenskunſt, des Franzöſiſchen und des Deutſchen, wobei die ſchöpferiſchen Eigenſchaften beider ſich einander ausgleichend in ihren Härten abſchleifen müßten, ohne ſich ihrer wirklich fruchtbaren Elemente zu entäußern?

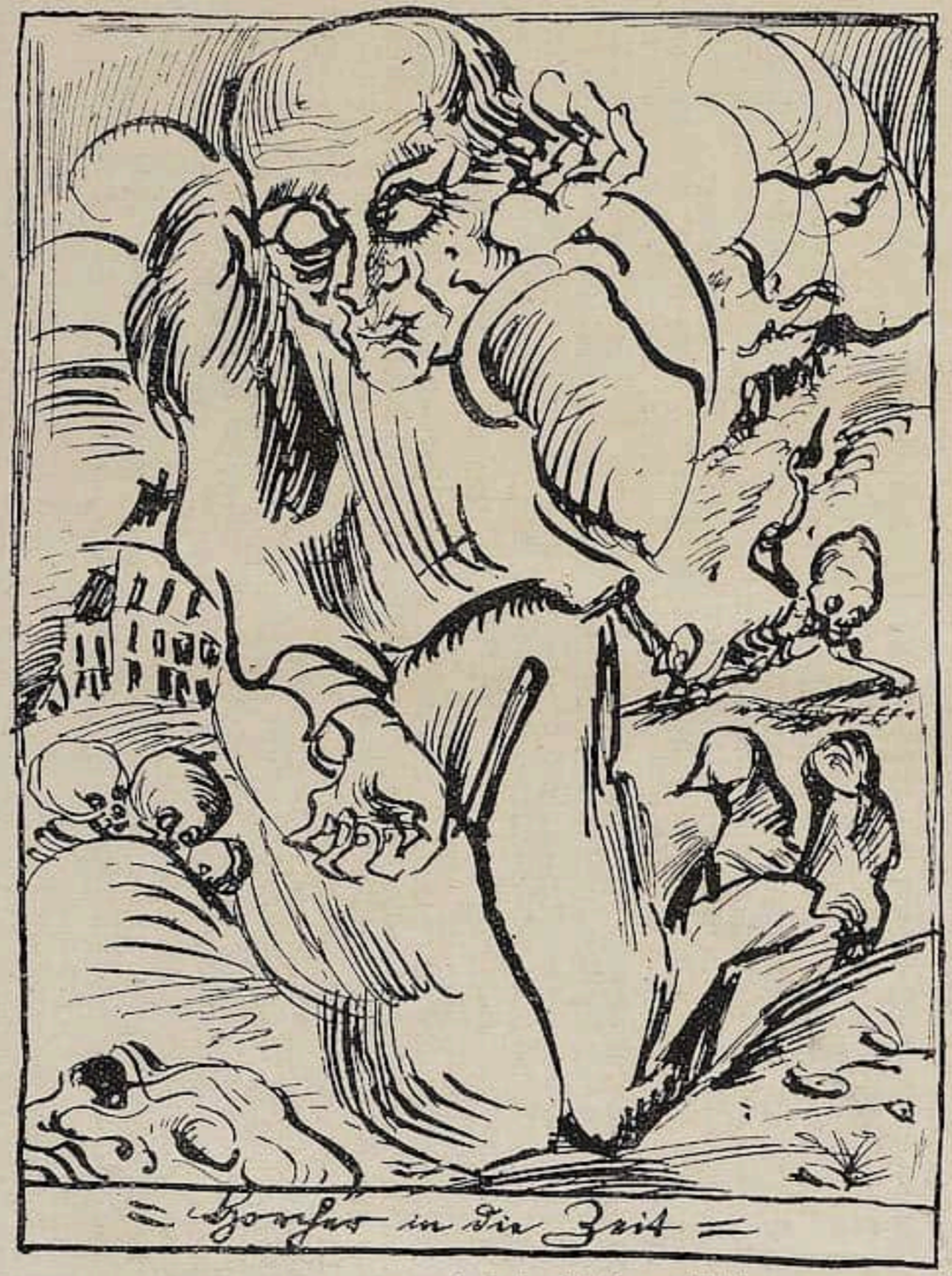
Ich glaube, die Antwort auf dieſe Frage wird uns nur die Möglichkeit eines geiſtigen Völkerbundes, der ja vor allem auch die Internationalität der Kunſt zu umfaſſen hätte, geben können.

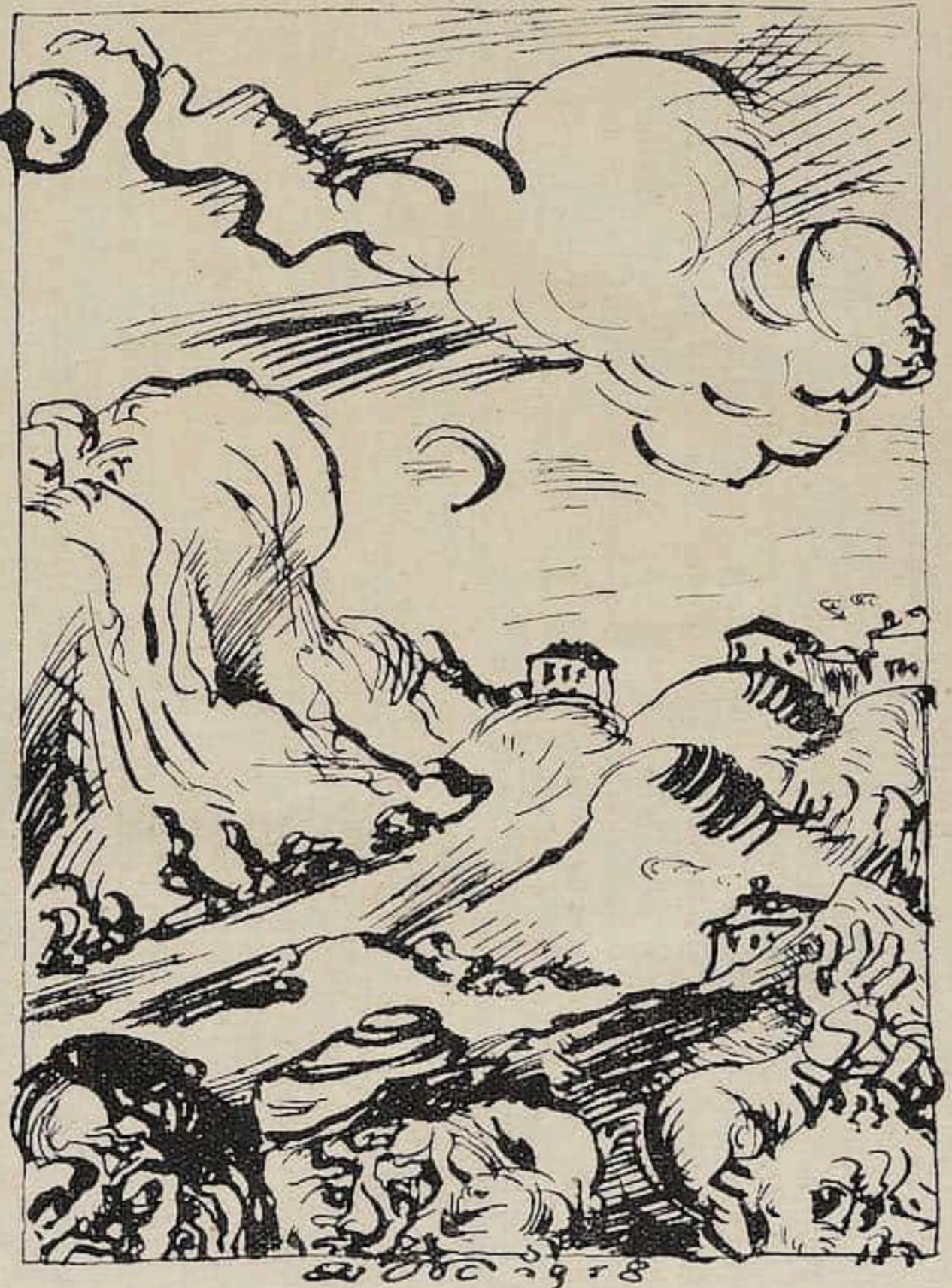
Denkmalſchutz und Kunſtraubpolitik in Frankreich

Von OTTO GRAUTOFF

Vom Beginn des Krieges an haben die Franzoſen in ſteigendem Maße unſere Denkmalpflege herabgeſetzt und unſere Offiziere, unſere Soldaten und unſere Denkmalfürſorger unter Verkennung des Tatſachenmaterials verleumdet. Gewiß war unſere Organiſation zum Schutz der Kunſtdenkmäler und zur Bewachung des öffentlichen und privaten Kunſtbeſitzes nicht immer einwandfrei. Allein eine vollkommene Denkmalpflege wird ſich im Kriege niemals durchſetzen laſſen. Das liegt leider im Charakter jedes militäriſchen Konfliktes tief begründet. Wenn Millionenheere aufeinanderſtoßen, ſind Zerſtörungen nicht zu vermeiden. Millionenheere ſind immer durchſetzt von unſauberen Elementen, die ſelbſt die feſteſten Schranken und Geſetze durchbrechen.

Wie in Frankreich im Jahre 1914, als die deutſchen Heere ſchnell vorwärts ſtießen, der Denkmalsſchutz zu wünſchen übrig ließ, weil die Verteidigung des Landes alle





Ludwig Meidner, Zeichnungen aus „Septemberschrei". (Paul Cassirer Verlag, Berlin.)

anderen Forderungen in den Hintergrund drängte, ſo ſind auch die deutſchen Maßnahmen zum Schutze der Muſeen und Denkmäler vom Auguſt 1918 an vielfältig durch militäriſche Dringlichkeiten unterbrochen worden und teilweiſe nicht mehr zur Ausführung gelangt. Trotzdem iſt auch in dieſer für die Deutſchen ſo ſchweren Zeit geſchehen, was irgendwie zu leiſten möglich war; das ergibt ſich z. B. aus dem folgenden Bericht des Herrn Maurice Bauchoud, des Konſervators des Muſeums in Valenciennes, der am 20. Dezember 1918 im Journal des Debats erſchien:

Les œuvres d'art des collections publiques et particulières du Département du Nord qui pendant longtemps avaient été déposées au musée de Valenciennes, se trouvent maintenant en sécurité à Bruxelles, partie au palais de justice, partie au musée de Cinquantenaire, partie aux archives de l'Etat. Elles ont été confiées par l'autorité allemande au gouvernement belge sous la direction de M. Fiérens-Gévaert, le savant administrateur des musées royaux, et nous croyons savoir qu'il se prépare, dans la capitale amie, une exposition des principales œuvres.

C'est en octobre 1916 qui les Allemands commencèrent à confier à la ville de Valenciennes des objets d'art et nous reçûment alors une collection de tableaux et de pendules appartenant à Mme. la marquise d'Aoust de Saint-Léger qui nous furent envoyés après expertise de M. Rauch, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Giessen. Depuis ce moment, les envois furent très fréquents et nous pouvons citer parmi les principaux les collections particulières de M. le marquis d'Hourincourt, de M. le comte de Franqueville à Bourlon, de S. A. le prince de Monaco, dont nous reçûmes les magnifiques tapisseries du château de Marchais; les tableaux et sculptures des musées de Lille, Cambrai, Douai, la Fère; les manuscrits et incunables des bibliothèques de Cambrai, Douai, Laon. Il nous fut adressé aussi des sculptures de monuments notamment les merveilleuses pierres romanes de l'Abbaye d'Honnecourt, soigneusement démontées.

Nous parvenaient (ſteht ſo im Text) aussi de nombreux objets d'église: vases sacrés, calices ostensoirs . . ., en particulier une série de pièces en vermeille trouvées à Croisilles en creusant une tranchée comme aussi des caisses de minutes de notaires et d'archives, de communes.

Le tout fut d'abord placé dans les sous sols du musée des Beaux-Arts, puis, ceux ci devenant trop exigus, les objets d'église furent confiés à M. le doyen de Saint-Géry et les archives transportées dans un magasin voisin.

Chaque envoi faisait l'objet d'un reçu remis à la commandanture et dont un double nous restait, reçu signé par le maire et par moi, attribuant le dépôt à la ville avec obligation de le restituer après la guerre aux ayants droit.

En mai 1917, un conservateur allemand, le Docteur Bing, qui eut aussi pour mission la déconsignation des objets d'art anciens et artistiques, en bronze et cuivre, fut placé à la direction de ces dépôts et en même temps l'autorité occupante décidait d'exposer les plus belles œuvres d'art tant de Valenciennes que des autres villes du Nord, dans les salles du musée. L'ordre fut donné en ce sens par le général commandant l'étape. M. M. Hénault, archiviste de la ville et moi conservâmes nos fonctions comme par le passé, mais notre rôle se borna alors à surveiller les œuvres exposées et en faire l'inventaire.

On comprend sans peine l'éclat d'un musée qui renfermait alors, outre l'apport Valenciennes, les richesses artistiques du Nord occupé: Les Rubens, les Jordaens, les van Dyck, les Boilly, les Goya, les Corot, les bois gothiques, les dessins du lege Wicar, du musée de Lille, les Bellegambe du musée de l'église Notre-Dame de Douai; les tapisseries du prince de Monaco et du comte de Franqueville. Aussi fut-il très visité et très admiré.

En septembre 1918 un catalogue heureusement édité et abondamment illustre dû à la collaboration du docteur Demler de Berlin, du docteur Teubner (Feulner) de Munich, de docteur Burg de Vienne, mais quelques exemplaires seulement furent mis en vente.

La victoire des armées alliées se précipitait avec éclat. Les villes de Cambrai et de Douai étaient évacuées, on sentait l'approche nes d'événements graves à Valenciennes.

Les principales collections publiques et privées de Cambrai nous avaient déjà été envoyées depuis plusieurs mois. Le docteur Burg ramena encore de cette ville, à ce moment plusieurs camions automobiles de tableaux, meubles, sculptures, comme aussi de Douai dont les caves avaient servi de refuge aux collections particulières de la ville.

Le 11 septembre, l'autorité allemande réunit les représentants des villes de Douai, Cambrai, Valenciennes et fit pressentir les risques que pouvaient courir les œuvres d'art concentrées ici.

Elle offrait de les envoyer à Bruxelles, mais dans le cas seulement où une demande lui en serait adressée.

Après mure réflexions cette demande fut faite. Les tableaux furent décrochés, les manuscrits emballés, les sculptures, les faiences, les porcelaines mises en caisses et le tout sous notre surveillance fut expédié en plusieurs bâteaux sur Bruxelles où un ou deux représentants des villes devaient administrer le dépôt.

M. Hénault et moi venions de surveiller les derniers départs quand le 10 octobre, l'évacuation générale et forcée de la ville fut ordonnée, évacuation qui ne devint facultative que le 15 octobre, à la suite d'un nouvel ordre, alors que la majeure partie de la population avait déjà quitté Valenciennes.

Nos musées, comme bâtiments, tant celui de la Place Verte qui celui de l'hôtel de ville, ont beaucoup souffert du bombardement. Nous espérons que des réfections rapides permettront de le reconstituer sans trop tarder.

Als ſeinerzeit die Deutſchen die koſtbare Sammlung der Latourſchen Paſtelle aus Saint-Quentin vor den Geſchoſſen der Engländer und Franzoſen gerettet und nach Maubeuge überführt hatten, ſchrieb die geſamte feindliche Preſſe, in abſichtlicher Verkennung dieſer Maßregel und in Erwartung, daß unſere Kunſtoffiziere ihre Aufgabe auffaſſen würden, wie es die napoleoniſchen Künſtlerkommiſſäre einſt taten: „Die Deutſchen haben die Gemälde Latours geſtohlen.“ Die ſchöne Publikation, die Hermann Ehrhardt[1] dieſer köſtlichen Sammlung gewidmet hat, wurde obendrein verhöhnt, weil es die Franzoſen offenbar kränkte, daß zum erſten Male deutſche Kunſthiſtoriker mitten im Kriege dieſen in einer kleinen franzöſiſchen Provinzſtadt vergrabenen Kunſtſchatz eines franzöſiſchen Meiſters in einer billigen und alle Bildniſſe umfaſſenden Veröffentlichung populariſierten und damit der franzöſiſchen Kunſt einen Propagandadienſt leiſteten, den die Franzoſen ſelbſt ſchon in früheren Friedenszeiten hätten leiſten können. Latour iſt ſchon 130 Jahre tot und Ehrhardts Buch[2] iſt das erſte, das alle ſeine Bilder in Saint-Quentin wiedergibt und infolge ſeines billigen Preiſes den Ruhm des Malers in die breiteſten Kreiſe zu tragen berufen iſt. „Die berühmten Latours ſind in Maubeuge intakt wiedergefunden worden,“ ſchrieb Le Radical vom 29. November 1918. Wenn die Franzoſen Kunſtwerke aus den Frontgebieten zurückzogen, ſo nannten ſie das mit Recht „retten“. Unſere Schutzmaßregeln, die, wie die Franzoſen ſehr wohl wußten, den Zweck hatten, die Kunſtwerke vor den Geſchoſſen der Engländer und Franzoſen zu retten, wurden ſkrupellos als Diebereien bezeichnet. Der eben zitierte Artikel des Radical vom 29. November 1918 fährt fort: „Eine große Anzahl geſtohlener Kunſtwerke ſind in Brüſſel gefunden: die Kreuzaufrichtung von Rubens, Skulpturen von Carpeaux, Werke von Corot und Delacroix.“ Wir erheben Proteſt gegen dieſe Auslegung der deutſchen Maßnahmen. Aus zahlreichen Denkſchriften, Artikeln in Zeitungen und Zeitſchriften und aus meinem Buch „Kunſtverwaltung in Frankreich und Deutſchland“[3] konnten unſere Feinde ſeit 1914 entnehmen, daß der deutſche Denkmalſchutz nicht ſtahl, ſondern ſchützte. Allen gehäſſigen Legenden

[1] Franzöſiſche Kunſt, herausgegeben von einem deutſchen Reſervekorps. I. Latour, der Paſtellmaler Ludwigs XV., 89 Nachbildungen von Kunſtwerken von Saint-Quentin. 1917. Kriegsverlagsbuchhandlung Bapaume, im Buchhandel bei R. Piper & Co., München. Preis M. 18.—.

[2] Die koſtſpieligen von Henri Lapauze in Paris herausgegebenen Nachbildungen ſind infolge ihres hohen Preiſes nicht jedem zugänglich.

[3] In dem Buch ſind abſichtlich 30 Abbildungen von belgiſchen und franzöſiſchen Kunſtwerken aufgenommen worden, um auch den Feinden im Bilde zu zeigen, daß der deutſche Denkmalſchutz nicht — ſtiehlt, ſondern ſchützt.

der Boulevardpreſſe iſt La Bataille am 9. November 1918 in einem ſachlichen und nüchternen Artikel entgegengetreten. „In Saint-Quentin fanden die Deutſchen ſelbſtverſtändlich die Latour. Während der ganzen Kriegszeit hat uns eine gewiſſe Preſſe in Frankreich in allen Tönen vorgejammert, daß dieſe koſtbaren Paſtelle zerſtört oder geſtohlen wären. Nichts davon iſt wahr. Die Werke ſind in Maubeuge wiedergefunden worden, wohin die Deutſchen ſie überführt hatten. Das Grand Journal du Boulevard Poissonnière ſchrieb darüber, die Abſicht der Deutſchen, die Meiſterwerke fortzuſchleppen, wäre klar, denn ſie hätten ja ſchon eine Ausſtellung für die Ihren zuſammengeſtellt. Nichts iſt ungerechter als ſolches Urteil. Hätten ſie das gewollt, ſo hätten die Deutſchen die Latour ebenſogut in das tiefſte Innere ihres Landes transportieren können. Statt deſſen haben ſie eine Ausſtellung veranſtaltet, um ſie ihren Kunſtfreunden zugänglich zu machen. Was den Katalog betrifft, den ein deutſcher Offizier zuſammengeſtellt hat, ſo könnten ihn, nach dem, was manche franzöſiſche Zeitung über ihn ſchrieb, eine ganze Reihe von Tagesſchriftſtellern nutzbringend gebrauchen." Ganz ähnlich äußerte ſich am 24. Oktober 1918 der Populaire du Centre: „Betrachtet man die Berichte von den Brutalitäten und Zerſtörungen, die ſich jetzt häufen, ganz gewiſſenhaft, ſo verurteilt man nicht nur die deutſche Soldateska, ſondern alle Soldatesken. Die Schrecken eines feindlichen Einmarſches, feindlicher Beſetzung, ſind vom Krieg nicht zu trennen. Europäiſche Kriege von heute, Kolonialkriege von früher; die Völker aller Stämme und Raſſen kennen dieſen Leidenskelch voll Schmach und Blut."

Aber nicht nur die Paſtelle von Latour ſind wieder in den Beſitz ihrer Eigentümer gelangt. Echo de Paris ſtellte am 11. Dezember 1918 mit Genugtuung feſt, daß die Hauptwerke der Muſeen von Valenciennes, Lille und Cambrai wieder aufgefunden wären und Petit Parisien vom 5. Dezember 1918 berichtet, daß alle Muſeen in Brüſſel intakt und vollſtändig ſeien. Nichts fehle in dem Muſeum der Modernen, in der Galerie des Herzogs von Arenberg, im Wiertz-Muſeum und im Grand Palais. Der Abgeordnete Claude Cochin hat alſo wohl nicht unrecht gehabt, als er am 12. März 1918 erklärte: „Les Allemands montrent une certaine tendresse pour les œuvres d'art des régions envahies." Und weiter: „Nous pouvons espérer que le contenue de nos musées est à-peu-près intact."[1]

Die Erwartungen des Herrn Cochin haben ſich inzwiſchen erfüllt. Pays vom 5. Dezember 1918 ſchätzt den Wert der zurückgegebenen Kunſtwerke auf 2 Milliarden. Die Deutſchen haben alſo während der Beſetzung Belgiens und Nordfrankreichs mobile Kunſtwerke im Werte von 2 Milliarden — nicht geſtohlen — ſondern geſchützt.

Ähnlich verhält ſich die Wahrheit gegenüber den Verleumdungen in bezug auf die Baudenkmäler.

Die ſchwere Beſchädigung der Kathedrale von Reims hat deutſche Kunſtfreunde und Gelehrte nicht weniger erſchüttert als die Franzoſen. Allein die Gerechtigkeit fordert, darauf hinzuweiſen, daß die Franzoſen, von Anbeginn der Beſchießung an, ſich Übertreibungen haben zuſchulden kommen laſſen, die den Tatſachen widerſprechen. Nachdem der franzöſiſche Tagesbericht vom 20. September 1914 gemeldet hatte, daß die Deutſchen die Kathedrale von Reims beſchöſſen, wurde am 21. September 1914 folgender Tagesbericht in die ganze Welt gefunkt: „La Cathédrale de Reims n'est plus qu'un monceau de cendres", ein Tagesbericht, der mit Kommentaren über die Roheit

[1] Journal officiel vom 13. März 1918. Kammerſitzung vom 12. März S. 885.

und Rückſichtsloſigkeit der Deutſchen begleitet wurde. Dieſe Übertreibung des franzöſiſchen Generalſtabes wurde durch eine Poſtkarte[1] illuſtriert, welche die franzöſiſche Zenſur nicht beanſtandet hat, auf der die ganze Kathedrale in Flammen und einer der Türme im Augenblick des Einſturzes dargeſtellt iſt.

Der bekannte Kunſtkritiker Auguſte Marguillier, der zuſammen mit Camille Enlart gegen Paul Clemen polemiſierte, konnte nicht umhin, anknüpfend an die Saumſeligkeit der franzöſiſchen Regierung folgendes Geſtändnis abzulegen:

„... Worin wir indeſſen mit Paul Clemen übereinſtimmen, iſt das Bedauern, dem viele unſerer Kollegen Ausdruck gegeben haben, daß die Architekturverwaltung der hiſtoriſchen Baudenkmäler nicht von Beginn der Feindſeligkeiten an das ungeheure Holzgerüſt, das einen Turm der Kathedrale von Reims umgab und das den großen Schaden des Feuers veranlaßte, entfernt hat: der Schaden wäre ſicherlich geringer geweſen ....[2]“

Die leidenſchaftlichſten Anklagen gegen die Saumſeligkeit der franzöſiſchen Behörden hat Péladan erhoben, der ſehr weit von dem Rufe eines „embochè“ entfernt iſt. In ſeinem Buche „L'Art et la Guerre“ hat er unter dem Titel „Veut-on sauver les statues de Reims[3]“ der Reimſer Frage ein ganzes Kapitel gewidmet, in dem er ſich bitter über die Gleichgültigkeit und Fahrläſſigkeit der franzöſiſchen Regierung beſchwert, die nach den erſten Beſchießungen nichts für den Schutz der Kathedrale von Reims getan hat. „Keine Zenſur kann die Feſtſtellung verhindern, daß niemand im Parlament ein Wort für den Schutz der Statuen in Reims gefunden hat ... Die Deutſchen haben das Grab von St. Mihiel nach Metz überführt, und wir können die Portalſtatuen von Reims nicht in einen nahe gelegenen Keller transportieren!“ In dem folgenden Kapitel ſtellt der Verfaſſer die Berichterſtattung über die Beſchädigung einer der wertvollſten Skulpturen „Le sourire de Reims“ an den Pranger, die mehrfach offiziell als unauffindbar bezeichnet wurde und die man ſchließlich in einem Keller unter zuſammengekehrtem Schutt hervorzog, „allerdings erſt nach mehrfachen Reklamationen der Kunſtfreunde“[4]. Zu dieſem Verhalten paßt die Erklärung eines Abgeordneten, die Péladan zitiert: „Nicht zwei unter meinen Wählern denken an die Statuen von Reims.“[5] — „Gegenüber einem ſo ſchuldvollen Verhalten“, ſchreibt Péladan[6], „muß man wohl geſtehen, daß die Barbaren nicht immer die ſind, die zerſtören. Die gleiche Bezeichnung trifft auch auf ſolche zu, die die Kunſtwerke nicht zu erhalten wiſſen.“ Gegen Ende des Buches heißt es: „Les fonctionnaires de l'art refusent le service et se lavent les mains devant les désastres estètiques[7].“

Obgleich die Kathedrale im Laufe der letzten Kriegsjahre noch ſchwer gelitten hat[8],

---

[1] Die Poſtkarte ſtellt eine fälſchend übertuſchte Photographie dar und iſt im Verlag der Genfer Firma Photo Telegr. Stand 1914 erſchienen.

[2] Mercure de France vom 1. Juli 1915.

[3] Mercure de France vom 1. Juli 1915, S. 301—311.

[4] Péladan, S. 315.

[5] Péladan, S 317.

[6] Péladan, S. 317.

[7] Péladan, S. 357.

[8] Vgl. hierzu folgendes Inſerat: Verkauf der Reimſer Kirchenfenſter. Das Journal de Rouen enthält folgende Anzeige:

A vendre Vitraux authentiques de la Cathédrale de Reims ainsi que Bagues de Tranchées avec vitreaux. — S'adresser rue Ambroix, — Fleury, rez de chaussée.	To be sold Authentic Stained — Glass windows of Rheims Cathedral and Warrings with stained-glass windows. — To address à rue Ambroix, — Fleury, Ground Floor.

ſo iſt es bei aller Trauer, die auch wir über die Beſchädigungen dieſes unvergleichlichen Baudenkmales empfinden, von dem ſo viele kunſthiſtoriſche Beziehungen nach Deutſchland hinüberführten, doch tröſtlich zu erfahren, daß der Reimſer Kardinal Luçon die Schäden des Baues für reparierbar hält. „Iſt die Kathedrale auch ſtark beſchädigt," ſchreibt der Kirchenfürſt, „ſo kann ſie doch wieder hergeſtellt werden. Man muß ſich an die Arbeit machen und die Wände und Gewölbe wieder aufbauen, um ſie vor Regen und Schnee zu ſchützen[1]."

Die feindlichen Klagen über die Zerſtörung von Lille während des deutſchen Vormarſches, während der Beſetzung und während des deutſchen Rückzuges ſind nicht zu zählen. André Fage hat in ſeinem Buche „Lille sous la griffe allemande"[2] ein fürchterliches Bild der deutſchen Herrſchaft entworfen. Wir freien Bürger des neuen demokratiſchen Deutſchlands empfinden es ſchmerzlich, daß unter dem alten Regime den beſetzten Städten Härten auferlegt wurden, die das befreite Deutſchland nicht billigen und rechtfertigen kann und wird. Wenn aber die Pariſer Zeitungen berichten, daß die Muſeen und Sammlungen der koſtbarſten Sachen beraubt worden ſeien[3], daß in den letzten Tagen Exploſionen die koſtbarſten Kunſtwerke[4] zerſtört hätten, ſo können wir demgegenüber die Kammererklärung des Liller Abgeordneten Ragheboom geltend machen, der dieſen falſchen Anſchuldigungen mit den Worten widerſprach: „Je signalerai que l'arrondissement de Lille est presque intact et n'a pas trop souffert des destructions allemandes[5]". Der engliſche Berichterſtatter Percy Robinson faßte ſeine Eindrücke in dem wiedereroberten Lille folgendermaßen zuſammen: „Die Stadt iſt beinahe unverletzt. Lille iſt faſt ebenſowenig zerſtört wie London. Im großen und ganzen ſcheint die Maſſe der deutſchen Soldaten ſich nicht ſchlecht benommen zu haben. Die Leute leben hauptſächlich von den Lebensmitteln der internationalen Kommiſſion und ich hörte nicht, daß die Vorräte der Kommiſſion beſtohlen wurden[6]". Ja ſogar der Figaro hat zugegeben, daß der Abzug der Deutſchen ohne Gewalttätigkeiten vonſtatten gegangen iſt[7]. Sollten aber trotzdem Liller Bürger über das Verhalten der Deutſchen Klage zu führen haben, ſo ſei darauf hingewieſen, daß eine franzöſiſche Zeitung ſelbſt zugegeben hat, daß Liller Bürger dem Kriegsrecht zuwider ihr Leben und ihre Kunſtwerke dadurch in Gefahr gebracht haben, daß ſie z. B. in einer Bronzeſtatue Waffen verſteckten[8].

Die ſtärkſten Ausdrücke des Erſtaunens haben wir in der franzöſiſchen Preſſe nach dem Einzug der Franzoſen in Laon gefunden. „Keine demolierten Häuſer, faſt keine in Trümmern. Die Stadt hat ihr ehemaliges Ausſehen. Man fragt ſich, ob es kein Traum iſt[9]." Dieſe köſtliche alte Stadt iſt von alters her von deutſchen Wanderern

---

Oeure vom 26. Januar 1916 forderte energiſch vom Unterſtaatsſekretär der ſchönen Künſte Aufklärung, wie ein Franzoſe ſich dazu hergeben kann, Relequien aus der Kathedrale von Reims zu verkaufen.

[1] Cardinal Luçon in Croix vom 12. November 1918.
[2] Siehe auch Mercure de France vom 1. September 1918, S. 136.
[3] Journal vom 23. Oktober 1918; Corriere della Sera vom 30. Oktober 1918.
[4] Petit Journal vom 29. Oktober 1918.
[5] Journal officiel vom 23. Oktober 1918.
[6] Daily News vom 19. Oktober 1918.
[7] Figaro vom 18. Oktober 1918.
[8] Information vom 4. November 1918.
[9] Petit Parisien vom 16. Oktober 1918.

wie Rothenburg, Hildesheim, Aſſiſi oder Siena geliebt worden. Der überwältigende Eindruck der Kathedrale auf die deutſchen Architekten des Mittelalters iſt in den deutſchen Domen von Bamberg, Limburg und Halberſtadt zum Ausdruck gekommen; er hat während des Krieges einen beſcheidenen, darum aber in der Bewunderung nicht geringeren Niederſchlag in der hübſchen kleinen Publikation eines kunſtſinnigen deutſchen Kriegsteilnehmers[1] gefunden. Nur ein Franzoſe, der offenbar zu denen gehört, die, wie Péladan[2] ſchreibt, infolge der unvollkommenen Kunſterziehung in Frankreich keinen Sinn für architektoniſche Schönheiten hat, konnte ſein Erſtaunen über die Schonung der Stadt Laon mit den Worten begleiten: „Sie haben es nicht gewagt, oder ſie haben keine Zeit gehabt, ſie zu zerſtören[3]“. „Seit Oſtern 1918“, ſo berichtete Paul Clemen nach einem Beſuch der Stadt, „liegt die Stadt unter dem Fernfeuer der franzöſiſchen Artillerie. War es im Anfang nur eine gelegentliche Beſchießung, dann der bei den Franzoſen ſo beliebte Abendſegen, ſo hat ſeit dem Pfingſtfeſt ein immer mehr geſteigertes Bombardement eingeſetzt, das ſich auch ziellos auf die hochgelegene Oberſtadt ausgedehnt hat[4]. Die Schäden in der Stadt ſtammen alſo nicht von den Deutſchen, ſondern ſind durch Geſchoſſe der alliierten Truppen verurſacht worden. Die Gelegenheit, die deutſche Kriegführung zu verleumden, hat man auch Péronne gegenüber wahrgenommen. Als Péronne noch nicht im Frontbereich lag, ließen die Franzoſen eine Poſtkarte mit der Kirche von Péronne verbreiten, die den Eindruck erwecken ſollte und mußte, daß dieſe Kirche von den Deutſchen vernichtet worden ſei. Die Poſtkarte[5] aber gab eine Photographie von 1871 wieder. Seitdem iſt die Kathedrale St. Jean wieder aufgebaut worden. Während des erſten Vormarſches der Deutſchen iſt ſie übrigens nicht beſchädigt worden. Später allerdings wurde die an maleriſchen Schönheiten ſo reiche, am Sommeufer lang ausgedehnte Stadt mit ihren nach der Flußniederung herunterkletternden Straßen, mit ihrem Schloß, den alten Türmen und der Kathedrale St. Jean durch franzöſiſche Geſchoſſe gänzlich vernichtet[6].

Obwohl durch vielfältige Preſſenotizen und Abbildungen in Frankreich bekannt geworden war, daß unſere Denkmalsfürſorge die herrliche Grablegung des Ligier Richier vor der Zerſtörung gerettet hat[7], und obwohl die Franzoſen wiſſen, daß ſie ſelbſt im Anfang des Krieges die ſpätgotiſche Kirche Saint-Etienne, die Bibliothek und die mächtige barocke Abteikirche von Saint-Mihiel ſchwer beſchädigten, ſo ſucht die franzöſiſche Berichterſtattung nach der Wiedereroberung im Jahre 1918 die Denkmalsfürſorge der Deutſcheu zu verſchleiern und geſteht nur ſo nebenbei, daß „le gros de la ville n'a pas bougé ou à peine[8]....“ „A dire vrai ni les uns ni les autres n'accusent de trop grande brutalité le soldat allemand[9].“

[1] Dr. Theodor Bosserp, Ausgewählte Kunſtdenkmäler von Laon und Umgebung. Berlin 1917. Ernſt Wasmuth & Co.

[2] Péladan, L'art et la guerre, S. 322.

[3] Lieutenant Piot in Oeuvre vom 10. November 1918.

[4] Paul Clemen in der Frankfurter Zeitung vom 13. Juni 1918.

[5] Avenarius, Das Bild als Verleumder. München, Callwey, S. 35, Abb. 21.

[6] Zerſtörte Kunſtdenkmäler an der Weſtfront. Weimar, Guſtav Kiepenheuer, S. 17.

[7] Paul Clemen, Zuſtand der Kunſtdenkmäler auf dem weſtlichen Kriegsſchauplatz. Leipzig 1916. S. 40, ſiehe auch: Zerſtörte Kunſtdenkmäler an der Weſtfront. Weimar, Kiepenheuer, S. 4. — Joſeph Sauer, Zerſtörung von Kirchen und Kunſtdenkmälern an der Weſtfront. Freiburg 1917. S. 48, 94.

[8] Petit Journal vom 16. September 1918.

[9] Matin vom 16. September 1918, der Gaulois vom 16. Auguſt 1918 ſchrieb: „Ainsi, malgré les promesses si souvent données par le sous-sécrétaire d'Etat ou l'administration des Beaux-

Der Deutſchenhaß der Franzoſen hat die Intellektuellen Frankreichs zu einer Herabſetzung und Verleumdung alles deſſen geführt, was deutſch iſt. Der Wortführer des Kampfes gegen die deutſche Kunſt war Emile Mâle. Dieſe Herabſetzungen, die ich in den Monatsheften für Kunſtwiſſenſchaft in deutſcher Sprache herausgegeben und die in Heft 4 des Jahrganges 1917 durch Entgegnungen deutſcher Gelehrter widerlegt wurden (wie ſich die Leſer dieſer Zeitſchrift vielleicht erinnern werden), ſind in mannigfachen Variationen durch die ganze franzöſiſche Preſſe gegangen.

Trotz dieſer Geringſchätzung des deutſchen Kunſtſchaffens ſtellen jetzt nach dem Siege der Entente die Franzoſen ein Kunſtraubprogramm auf, in dem nicht nur die Herausgabe aller italieniſchen, franzöſiſchen, belgiſchen und flämiſchen Kunſtwerke gefordert wird, ſondern auch Anſprüche erhoben werden auf deutſche Kunſtwerke von Dürer, Holbein, Cranach, Schongauer uſw., die doch wenige Jahre und Monate vor dem Siege Frankreichs als unſelbſtändige Nachahmungen fremdländiſcher Kunſt bezeichnet worden ſind. Der Wortführer dieſes Kampfes, dieſer Kunſtraubpolitik, iſt Auguſte Marguillier, der langjährige Schriftleiter der Gazette des beaux Arts und Referent für Muſeumsfragen im Mercure de France. Marguillier hat bereits am 1. Juni und 1. Dezember 1915 im Mercure de France ein großzügiges Kunſtraubprogramm aufgeſtellt, das er nach den Siegen Frankreichs wieder hervorgezogen und in der „Illuſtration" vom 11. Januar 1919 weiter ausgebaut hat. Dieſes Programm umfaßt Gemälde von Schongauer, Dürer, Hans von Kulmbach, ſämtliche Bilder von Cranach und Altdorfer aus dem Kaiſer-Friedrich-Muſeum, die Kreuzigung von Grünewald aus Karlsruhe, die vier Apoſtel, das Bildnis des Oswald Krell von Dürer, den Tod Marias von Martin Schaffner, die Bilder von Strigel und Burgkmair aus der Münchener Pinakothek, die Bilder von Multſcher, Baldung Grien und Cranach aus der Galerie in Stuttgart, das goldne Röſſel aus Alt-Ötting uſw. Auf Dürers vier Apoſtel ſcheint Marguillier beſonderes Gewicht zu legen, da dieſelben in der Illuſtration abgebildet worden ſind.

Marguillier nimmt damit die alte Kunſtraubpolitik der erſten Republik und des erſten Kaiſerreiches wieder auf. Die napoleoniſche Kunſtraubpolitik iſt in den Monatsheften für Kunſtwiſſenſchaft von Ernſt Steinmann während des Krieges charakteriſiert worden. Wenige Jahre vor dem Kriege hat Charles Saunier in einem bei Laurens erſchienenen Buche die Kunſtraubpolitik der erſten Republik nicht nur hiſtoriſch dargeſtellt, ſondern ſogar verherrlicht und bedauert, daß Frankreich ſich hat gefallen laſſen müſſen, die zwiſchen 1789 und 1814 geraubten Kunſtwerke herausgzugeben. Marguillier ſchreitet in den Fußtapfen von Charles Saunier. Einen Rechtstitel für dieſe Raubpolitik ſucht er gar nicht einmal; die Hauptbegründung für ſein Programm iſt die, daß im Louvre noch viele in Deutſchland verſtreuten Meiſterwerke der Kunſt fehlen, und daß dieſe Werke eine ſchöne Bereicherung für das franzöſiſche Nationalmuſeum bedeuten würden.

Der Appetit der Franzoſen entwickelt ſich weiter. Muſeumsbeamte, wiſſenſchaftliche Verbände und Akademien haben ſich in den letzten Monaten Marguilliers räuberiſche Ideen zu eigen gemacht und unterſtützen ſeine rechtswidrigen Forderungen. Charles

---

Arts, rien n'a été fait par ceux à qui incombent ce soin pour combattre l'ensablement de la baie, c'est-à-dire pour empêcher la destruction complète et la ruine de ce monument unique au monde. (Saint-Mihiel!) d'une richesse artistiques incomparable, et d'un des plus admirables et des plus célèbres sites historiques..."

Coppier hat in der „Revue des deux Mondes“ das Programm dadurch noch etwas erweitert, daß er die Auslieferung der Reiterſtatue in Bamberg, der Stifter von Naumburg und Magdeburg gefordert hat.

Das ſind die Vorbereitungen, die Frankreich und ſeine Verbündeten für einen Rechtsfrieden treffen. Es iſt wünſchenswert, daß das Kunſtraubprogramm Frankreichs in ganz Deutſchland bekannt wird, und daß ſich Deutſchland geſchloſſen und einmütig gegen dieſe Forderungen erhebt. Wenn die Alliierten auch nur einen Teil derartiger Gelüſte Frankreichs bewilligen würden, ſo würde dadurch, genau wie am Anfang des vorigen Jahrhunderts, auch am Anfang dieſes Jahrhunderts der Grund zu einem Rachekrieg gelegt werden, da Deutſchland eine Entehrung ſeiner heiligſten Güter nicht ertragen würde.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Ein ſchwediſcher Vorſchlag über die Zukunft der Muſeen

Nicht nur in Deutſchland ſteht die Frage der „Sozialiſierung der Muſeen“ auf der Tagesordnung. In einem Aufſatze der ſchwediſchen Zeitſchrift „Konst“ entwickelt F. R. Martin Gedanken über die Zukunft der Muſeen, die wohl Beachtung verdienen. Er knüpft an eine 1915 veröffentlichte Schrift über die Sozialiſierung der Kunſt von Georg Pauli an, mit dem er eine herzliche Abneigung gegen das gegenwärtig herrſchende Muſeumsſyſtem teilt. Die Muſeen ſind ihm Krankenſäle voller Gemälde, Bildwerke und ſonſtiger Kunſterzeugniſſe, deren Lebensdauer man auf dieſe Art zu verlängern verſuche; die moderne Muſeumspolitik iſt ihm einſeitig nach den Intereſſen der Kunſtforſcher orientiert, für die es übrigens ganz gut ſein würde, wenn ſie nicht alles ſo bequem an einem Platze zuſammenfänden. Die letztere Bemerkung iſt offenbar ein Lufthieb, und der Ausfall gegen die Kunſtforſcher iſt in den jüngſten Jahren bereits zu oft gemacht worden, um nicht ein wenig trivial und ſelbſt verdächtig zu werden. Zu Recht aber beſteht die große Grundfrage: für wen ſollen eigentlich die Muſeen da ſein und wirken? Für das Publikum oder für die Künſtler? Denn es ließe ſich wohl auch die Auffaſſung vertreten, daß die Schätze eines Muſeums ihre höchſte Aufgabe dann erfüllen, wenn ſie die lebenden Künſtler zu ſtarken eigenen Schöpfungen anregen. Immer haben die Lebenden gegen die Toten recht, und ſchaffensmächtige Zeiten, wie die Renaiſſance oder der Barock, durften mit gutem Fuge gegen die nähere und fernere Vergangenheit der Kunſt ſich pietätlos betragen. So weit geht nun Martin nicht; ſeine Meinung läßt ſich wohl etwa dahin ausdrücken, daß die Muſeen Gelegenheit zu intenſivem Erlebniſſe der Kunſtwerke bieten ſollen, und da tadelt er vor allem an ihnen, daß ſie Gemälde und Bildwerke der verſchiedenſten Zonen in einer und derſelben Beleuchtung und damit unter ungünſtigen und irreführenden Bedingungen zur Schau ſtellen. Griechiſche Skulptur gehört in die Sonne des Südens, Zorn paßt in Mora, die Bilder Rembrandts und Velazquez' erfordern ganz verſchiedenes Licht. Nun kann man ja, das ſieht natürlich auch Martin ein, ſelbſt um amerikaniſche Millionen mit den Kunſtwerken nicht auch ein Stück ihres Himmels und ihres Klimas erkaufen und exportieren, aber er fordert zunächſt, daß die Kunſtwerke jedes Landes für ſich allein geſammelt und durch die Ausſtattung der Muſeumsſäle in möglichſt günſtige und natürliche Bedingungen geſtellt werden. Dann aber ſchlägt er für die Zukunft der Muſeen allgemein die Einführung eines Pavillonſyſtemes vor. Die Pavillons werden in einem Parke mit ſchönen großen Bäumen und Wieſen errichtet, der eine maleriſche Umgebung bietet und deſſen Luft mit ihren Reflexen von Grün und Blumen einen feinen Ton geben würde. Alſo eine Art Frei-

luftmuſeum der Kunſt, wobei die bekannte Anlage von „Skansen“ Martin vorgeſchwebt haben möchte. Dieſen Kunſtpark denkt er ſich als Ziel und Treffpunkt aller Geſellſchaftsklaſſen, und wenn man ihm noch etwa ein Stadion oder einen Sportpark angliedere, ſo würde die Sozialiſierung der Kunſt dadurch nur noch gewinnen.

Dies Pavillonſyſtem iſt unſtreitig ein anmutiger Gedanke. Muſeen in enger Verbindung mit lieblicher Natur, wo die abtötende Überfüllung der Säle und die unvermeidliche Übermüdung des Beſchauers in Wegfall käme: eine verlockende Ausſicht. Und vielleicht doch mehr als eine Utopie. Martin beruft ſich darauf, daß die Zeit der großen Erwerbungen für die Muſeen unwiderruflich vorüber ſei; damit ſchränkt ſich ihr Wettbewerb beträchtlich ein, und ihre Mittel werden für eine neue Aufgabe verfügbar: für die erhöhte Ausnutzung der Kunſtwerke. Der Plan ließe ſich ſogar in der Weiſe ausbauen, daß die von Martin abgewieſenen Intereſſen der Forſchung dabei ſehr gut auf ihre Rechnung kämen, indem die Pavillons durch ein ganz der Kunſtgeſchichte gewidmetes Gebäude ergänzt würden, das dann die jetzt üblichen Totenkammern der Magazine erſetzen würde. Das wäre dann ſo ziemlich der vollendete Gegenſatz zu jenen Rieſenkunſtdepots vom Typus des Louvres, und daß dieſe unzweckmäßig, unſozial und im Grunde unerträglich ſind, darüber beſteht wohl Einigkeit. Welch eine Erfriſchung des Auges, welch eine Verjüngung des künſtleriſchen Aufnahmevermögens es bedeutet, wenn man aus den Abteilungen des Thermen-Muſeums in den ſtillen weiten Kloſterhof tritt und den Blick in ſeinen ruhigen großen Formen und ſeiner Vegetation badet, das hat wohl ſchon jeder Beſucher dieſer Sammlung beglückt empfunden — und Erlebniſſe dieſer Art beſtätigen, daß in dem Martinſchen Vorſchlage ein geſunder Kern ſteckt.

adr.

Vom Propagandawert der Kunſt

Unter den vielen Ungeſchicklichkeiten, deren ganze Tragweite uns erſt jetzt langſam aufzudämmern beginnt, ſteht die Gleichgültigkeit obenan, mit der wir die Bedeutung der Kunſt für die kulturelle Propaganda betrachtet haben. Es iſt durchaus nicht zuviel geſagt, wenn man behauptet, daß die Liebe, deren ſich im verfloſſenen Kriege Frankreich in der ganzen Welt erfreute, zum guten Teile, zu einem ſehr großen Teile, auf ſeiner Geſchicklichkeit in der Kulturpropaganda durch Kunſt begründet war. Wer Paris kennt, weiß ganz genau, daß der Pariſer Spießer für Manet oder Cézanne genau ſo wenig übrig hat, wie ſein deutſcher Bürgergenoſſe. Er erfreut ſich an dieſen Dingen nicht, er geht lieber in den „Salon“ und erquickt ſeine Nerven an Nuditäten und ähnlichem Kitſch, wie ihn die Sichel und Kieſel bei uns vielleicht noch etwas geſchmackloſer, aber ſachlich durchaus nicht ſchlechter gemalt haben. Das Leben der großen franzöſiſchen Impreſſioniſten iſt zunächſt kein Roſenpfad geweſen, und wenn man etwa Durets Erinnerungen an die Impreſſioniſten geleſen hat, weiß man ganz genau, daß die Manets und Monets für 40 und 50 Frcs. das Stück und in beſſeren Zeiten für 100 Frcs. das Stück zunächſt kaum Käufer fanden. Wir erinnern uns an einen Beſuch, den wir beim alten Durand-Ruel machten, bei dem er geſprächig allerhand Lebenserinnerungen auskramte. Er wohnte zuerſt in einem kleinen Zimmer und hatte hinter ſeinem Bett und unter ſeinem Bett die zu ſolchen Preiſen gekauften großen Impreſſioniſten, die ſich fürchterlich aufſtapelten, weil ſie ihm niemand abnehmen wollte. Die Menſchenſeele wandelt ſich nicht, und der Durchſchnittsfranzoſe denkt heute noch genau ſo, wie er damals dachte. Aber die politiſche Klugheit des Volkes iſt eine ſo große, daß ſelbſt die Maſſe gelernt hat, ihre wahren Gefühle zu unterdrücken und ſich mit dem Ruhme ihrer großen Meiſter nach außen hin zu ſchmücken, als mit einem Ruhme der ganzen Nation. So iſt etwa Rodin bis wenige Jahre vor ſeinem Tode keineswegs der Liebling ſeines ganzen Volkes geweſen, ſehr angeſehene Zeitungen und Zeitſchriften warfen ihm beiſpielsweiſe fortwährend vor, daß er Staatsgelder vergeude. Der alte Degas war ſo verbittert, daß er grundſätzlich dem Beſucher nicht öffnete, er kam in Filzpantoffeln zum Guckloch, und wenn er den Beſucher nicht kannte, ſchlich er ebenſo geheimnisvoll wieder zurück. Aber jetzt haben wir die großen Pariſer Degas-Auktionen als ein nationales Ereignis erlebt, an dem ſich die ganze Welt, beſonders Amerika, beteiligte. Als der Krieg ausbrach, hatte Frankreich nichts Eiligeres zu tun, als aus öffentlichem und privatem Beſitz die Meiſterwerke Rodins zuſammenzubringen und in der Schweiz eine Eliteausſtellung zu machen. Alle anderen großen franzöſiſchen Meiſter folgten. Überall in der Welt von Chriſtiania bis St. Franzisko wurden Vereine für franzöſiſche Kunſt gegründet und entfalteten eine ungeheure Werbetätigkeit. Es konnte gar nicht anders ſein, als daß die ganze Welt überzeugt war, in den Kampf der Kultur gegen die Barbarei eingreifen zu müſſen. Sogar die Ja-

paner, sonst so zurückhaltend, haben mit Eifer und zu anständigen Preisen französische Kunst zu sammeln angefangen.

Wie stehen wir Deutschen dieser französischen Tätigkeit gegenüber, dieser unendlich rührigen Kulturpropaganda? Ungeschickter als wir es in künstlerischen Dingen dem Auslande gegenüber getan haben, konnte man sich nicht gut benehmen. Es ist oft davon die Rede gewesen, wie schlecht wir es verstanden, aus der Beteiligung an internationalen Ausstellungen für uns Kulturpropaganda herauszuschlagen. Wir haben fast alle solche günstige Gelegenheiten, wenn wir uns überhaupt daran beteiligt haben, ungenutzt vorübergehen lassen, ja wir haben uns im Gegenteil durch sie geschadet. Nicht daß wir fremde Kunst importierten, war unser Fehler, das war im Gegenteil einer unserer sympatischsten Züge, wohl aber daß wir so schlecht die geeignete deutsche Kunst zu exportieren verstanden. Es soll hier nicht in die übliche Hetze gegen die Akademien eingestimmt werden, sie haben ihre Notwendigkeiten. Aber die Kunst der Akademien ist in keinem Lande die Kunst, die für die Kulturpropaganda im Auslande geeignet ist. Nur Frankreich hat das eingesehen — England übrigens ebensowenig wie wir —, und darum ist Frankreich der Vorkämpfer für die künstlerische Kultur in den Augen der ganzen Welt. Man darf den Fremden nicht das nützliche alltägliche Brot anbieten — das haben sie selbst zu Hause genug —, man muß ihnen den Kuchen darreichen, den man sich zu Hause für die Feiertage aufhebt, und so tun, als ob man selbst nie etwas anderes ißt. So gut wir für unsere Musik in der ganzen Welt zu werben wußten, so schlecht haben wir das für unsere bildende Kunst gekonnt.

Es ist, so absurd es klingen mag, eine Tatsache, daß die ganze Welt nicht einmal etwas davon weiß, daß Deutschland — mit Ausnahme der zwei, drei ganz berühmten Meister — eine alte Kunst von Rang besitzt. In des Franzosen Reinach an sich ausgezeichneter und außerordentlich weit verbreiteter Kunstgeschichte „Apollon", in diesem kleinen, populären und schönen Büchlein, ist von der alten deutschen Kunst in einer nebensächlichen und absprechenden Art und Weise die Rede, die einen beschämt. Das ist nicht Reinachs Schuld, sondern die unsrige. Noch vor wenigen Jahren hat man auf den Pariser großen Auktionen Werke etwa Tilman Riemenschneiders für 1000 und 2000 Frcs. das Stück kaufen können. Es fehlt vollkommen an einer nicht rein wissenschaftlichen, sondern populären Literatur, die geeignet ist, den fremden Völkern überhaupt die Augen darüber zu öffnen, was das alte Deutschland in der Kunst geleistet hat. Ja, wir haben uns nicht einmal selbst bisher die Entwicklungslinie aufzeichnen können, die in Deutschland jene eigenartige Kunst hervorgebracht hat, die den höchsten künstlerischen Forderungen gerecht wird.

Was wir für die alte Kunst versäumten, haben wir auch für die lebende nicht geleistet. Damit begingen wir eine Unterlassungssünde, die sich bitter rächte, und die wieder gutzumachen uns die jetzt kommende Zeit dringend nötigen wird. K.

Sammlungen

Berlin

Die Nationalgalerie, deren Leitung nach den Tagen der Revolution, einem klugen Instinkt folgend, hinsichtlich der Neuerwerbungen entschlossen in die jüngste Kunst hinübergriff (war es Opportunismus oder Überzeugung?) hat zu den bereits angekauften Werken junger deutscher Expressionisten neuerdings zwei weitere hervorragende Arbeiten jüngster Kunst erworben: Das Bild von Oskar Kokoschka „Die Freunde" (sechs Figuren um einen Tisch versammelt) und Ernst Barlachs Holzrelief „Die Verlassenen".

Ausstellungen

Berlin

Das Künstlerhaus vereinigt zurzeit den Nachlaß des im vorigen Jahr verstorbenen Berliner Tiermalers Richard Friese zu einer interessanten Ausstellung, die durchaus die Grundlagen für eine gerechtere Wertung des oft einseitig verkannten Malers darbietet. Man erkennt hier vor allem an Hand der zahlreichen Studien das Streben eines Künstlers, der beinahe altmeisterlich bemüht war, den Dingen der Natur nachzugehen und sie in persönlicher Form zu gestalten. Auch der Versuch, die Einzelerscheinung des Tieres monumental zu erfassen, ist oft und zumal in der frühen Zeit, mit Glück gelungen.

Das Kupferstichkabinett der Berliner Museen hat neuerdings das Holzschnittwerk Albrecht Dürers zu einer glänzenden Ausstellung vereinigt, die sehr dazu angetan ist, die Kenntnis von der Entwicklung des Graphikers Dürer zu vertiefen. Die Berliner Sammlung besitzt ein ebenso vollständiges wie erstklassiges Material sämtlicher Folgen des Meisters. Darunter befinden sich einige Unika, die vor allem die Kunst

des jungen Dürer in einem überraschend neuen Lichte zeigen. Es handelt sich hier in erster Linie um das Märchenbuch „Der Ritter vom Turm" und die erste Ausgabe des berühmten „Narrenschiffes" von Sebastian Brant, die zuerst in Basel erschienen und deren Illustrationen schon von Burckhardt für Dürer in Anspruch genommen worden sind. r.

In der neuen Kunsthandlung (Tauentzienstraße 6) sieht man zurzeit eine ebenso vielseitige wie interessante Ausstellung von elf Berliner Zeichnern, die z. T. zu den besten deutschen Illustratoren der Gegenwart gehören. Die Arbeiten eines jeden einzelnen dieser Künstler sprechen für die besondere Art, die Dinge zu sehen und sie künstlerisch zu erfassen. Namen wie Kainer, Leonard, Scheurich, Christophe hatten schon vor dem Kriege internationalen Ruf, nicht zu sprechen von den phantasievollen Entwürfen des Reinhardtschen Theatermalers Ernst Stern, dem die deutsche Bühnenkunst so viel verdankt. Neben den Genannten sind es Heinrich Zille und Fritz Koch-Gotha, die für sich den urberlinerischen Typ verkörpern. Finetti, Simmel, Trier und Fritz Wolff runden ihrerseits diese amüsante Ausstellung ab.

Im Graphischen Kabinett J. B. Neumann wurde eine Ausstellung der Arbeiten Artur Degners eröffnet. In den unteren Räumen sind Blätter von Heckel, Kokoschka, Otto Müller, Rohlfs u. a. zu sehen.

In der Galerie Eduard Schulte vereinigt zurzeit die Künstlergruppe „Jagd und Sport" eine umfangreiche Sonderkollekte, zu der die Maler Chr. Drathmann, Richard Friese †, Emil W. Herz, Robert Korn, Ernst Otto, Hans Schmidt, Heinrich Sperling, Ludwig Vordermeyer, Karl Wagner, Karl Zimmermann, Karl Lind, Gerhard Löbemberg und Ferdinand Schebeck beigesteuert haben. Außerdem ist Professor Hans Bohrdt-Dahlem mit einer Sammlung von Marinen vertreten. Von dem verstorbenen Fritz Boehle werden 13 Ölbilder, dazu zahlreiche Radierungen und Zeichnungen gezeigt.

Die Sezession hat am 19. Februar in ihren Räumen eine Gedächtnisausstellung ihres jüngst verstorbenen Mitgliedes Hugo Krayn eröffnet, die einen umfassenden Überblick über die künstlerische Entwicklung des jungen Malers gibt und deutlich erkennen läßt, daß mit Krayn eine der besten Hoffnungen der jungen Berliner Kunst vor der Zeit ins Grab gesunken ist.

Der Kunstverlag Fritz Gurlitt eröffnete nach längerer Pause eine Sonderschau von bei Heinersdorf hergestellten Mosaiken, die zum Teil nach alten römischen Motiven gefertigt wurden, zum Teil auch Arbeiten jüngerer Künstler darstellen. Über beide Veranstaltungen wird an dieser Stelle noch gesprochen werden.

Die Kunsthandlung von Karl Nicolai vereinigt zurzeit neben einer Reihe von Hauptwerken älterer Impressionisten eine Kollektion des in Straßburg i. E. 1878 geborenen Landschaftsmalers Otto Leiber, der seiner künstlerischen Note nach dem Karlsruher Kreise um Thoma angehört. — Hans Mackowsky hat dieser Ausstellung ein kurzes Geleitwort geschrieben, aus dem einige Sätze angeführt sein mögen: Leibers Landschaften sind keine Bildnisse, sondern großgesehene mit mit zarter Empfindung stilisierte Bildeindrücke. Sie beruhen auf genauen zahlreichen Studien, aber sie gehen in ihrer Anordnung weit über die bildmäßig gerichtete Studie hinaus. Ein ordnender Geist hat vertieft, was dem Malerauge sich in verstreuter Vielfältigkeit darbot. Mit prüfender Besonnenheit werden die Ausdrucksmittel zur Klärung des Bildgedankens herangezogen. Die Farbe ist nicht, wie bei Trübner und so vielen Neuesten, um ihrer selbst willen da, eher zurückhaltend, und ebenbürtig steht neben ihr die Linie im Dienste des Raumeindrucks. Dadurch bekommen diese Landschaften Haltung, und sie sind in einem höheren Sinne, als man sonst das Wort gebraucht, dekorativ.

Die Ausstellung selbst stellt nur einen unvollkommenen Querschnitt der Gesamtleistung dar. Neben dem Maler müßten noch der Zeichner, der Graphiker und der Plastiker gewertet werden. Sie genügt aber, um den Geist dieser Kunst erkennen zu lassen, die, wie Mackowsky sagt, „ihre Kraft nicht im äußeren Temperament entlädt, sondern nach innen sammelt."

Bern

In der Berner Kunsthalle gibt eine Ausstellung unter dem Titel „Neuere Münchner Malerei und Graphik" einen Ausschnitt aus der jungen Münchener Kunst der letzten zehn Jahre, zu der A. L. Mayer einen Katalog verfaßt hat. Neben einigen älteren Arbeiten und einer besonderen Kollektion von Gemälden Weisgerbers sind es vornehmlich die jüngeren Expressionisten, die zu fesseln wissen. Von Marc sieht man ein Bild „Blaue Reiter"; Künstler wie Eberz, Scharff, Genin, Schwalbach sind ausgezeichnet vertreten.

Dresden

Kunstausstellung Emil Richter. Die neu eröffnete Ausstellung (Februar) bringt in der Hauptzahl Gemälde von Hugo Mieth, Berlin, und Prof. Ernst Liebermann, München. Beide Künstler sind hauptsächlich mit Interieurs vertreten, die durch das Nebeneinander ihrer nord- und süddeutschen Charakterisierung wirkungsvoll kontrastieren. Eine Gruppe farbig starker Blumenstücke zeigt Prof. Emil Rudolf Weiß von der Berliner Kunstgewerbeschule. Im Nebensaal sind über 150 Zeichnungen und Aquarelle des Worpsweder Malers Heinrich Vogeler — in der Mehrzahl Landschaftseindrücke vom Kriegsschauplatz — vereinigt.

Der Sächsische Kunstverein hat seine Räume den einheimischen Künstlern zur Verfügung gestellt, die während des Weltkrieges im Heeresdienste gestanden haben. Jeder der Aussteller war berechtigt, bis zu drei Werken nach eigener Wahl beizusteuern, so daß es sich also um eine juryfreie Ausstellung handelt. Im ganzen zeigt die Veranstaltung guten Durchschnitt und meist von früher her Bekanntes.

Düsseldorf

Das hiesige Graphische Kabinett, das seit einigen Monaten durch seine ebenso vielseitigen wie qualitativ erstklassigen Ausstellungen berechtigte Hoffnungen für das rheinische Kunstleben erweckt, vereinigt in seiner letzten Veranstaltung eine Kollektion des jungen, in München lebenden Österreichers Aloys Wachelmayr. Es sind meist religiöse Blätter, in denen sich ekstatisches Empfinden mit dichterischem Geiste paart. In seinen Radierungen dagegen weiß der Künstler eine eigene Großstadtromantik festzuhalten, die diesen jungen Expressionisten von einer anderen vielsagenden Seite zeigt.

Leipzig

P. H. Beyer zeigt eine Ausstellung von Tierstücken des Münchener Zügelschülers Otto Dill, ergänzt durch sehr flotte Zeichnungen. Die Radierungen August Gauls, gleichfalls lauter Tierblätter, charakterisieren allein durch den Umriß mit großer Lebendigkeit.

Karlsruhe

Der Badische Kunstverein veranstaltet in Erinnerung des im vorigen Jahre stattgehabten 70. Geburtstags von Ludwig Dill (geb. 2. Januar 1848) eine Gesamtausstellung der Werke dieses verdienten Landschaftsmalers, die den Weg der Entwicklung von der frühesten künstlerischen Jugend bis ins hohe Alter deutlich weist.

München

Die Moderne Galerie Thannhauser hat soeben eine große Kollektivausstellung des in München lebenden Malers Nikolaus Mathes eröffnet. Mathes, 1845 geboren und Schüler von Lindenschmit, gehört zu den wenigen der jetzt noch lebenden Künstler der Münchener Malerei der 70er Jahre. Die Ausstellung verfolgt den Zweck, auf die hohe malerische Qualität der Werke dieses Künstlers eine breitere Öffentlichkeit hinzuweisen. Auf dieselbe wird Professor Uhde im nächsten Heft eingehend zurückkommen. Sie umfaßt gegen 80 Werke aus den Jahren 1865—1918. In den oberen Räumen ist eine Anzahl neuer Arbeiten des Münchener Malers Julius Hütter zur Ausstellung gekommen.

Die gleiche Galerie plant die Einrichtung regelmäßiger Kollektivausstellungen von Werken jüngerer Künstler. Sie formuliert ihren Plan folgendermaßen:

„Eines unserer Kabinette soll je für drei Wochen einem Maler oder einer Malerin zur Ausstellung einer Auswahl ihrer Werke zur Verfügung gestellt werden. (Sie sind also nicht wie bei den großen Ausstellungen auf die Darbietung von zwei oder drei Bildern beschränkt.) Hierfür sollen in erster Linie solche Künstler in Betracht kommen, deren Namen nicht schon in weiteren Kreisen bekannt sind. In anschließenden Räumen soll auch Gelegenheit geboten werden, Graphik zu zeigen und ebenso soll fähigen Plastikern eine Ausstellungsmöglichkeit eröffnet werden. Nicht irgendeine bestimmte Richtung innerhalb der Kunstentwicklung soll besonders gepflegt oder gefördert werden, sondern unser Bestreben soll sein, der Begabung (und damit dem Fortschritt der Kunstentwicklung) möglichst ohne engherzige Beschränkung zur Seite zu stehen."

Zürich

Der Kunstsalon Wolfsberg stellt mit der Kollektivausstellung von Arbeiten des Malers Arthur Segal einen der zukunftsreichsten und interessantesten Schweizer Maler vor, der noch ein Ringender ist, in dem der Kampf mit der neuen künstlerischen Weltanschauung aber das Ergebnis einer eigenen auf die große einfache Linie eingestellten Erkenntnis gezeitigt hat. — Neben dem Genannten verblassen die Arbeiten der Malerin L. Albert-Lazard, die zwar in heißem Bemühen nach malerischen Werten strebt, im letzten jedoch über eine gewisse frauliche Romantik nicht hinauskommt.

Die Abteilung für alte Kunst des gleichen Salons vereinigt einige ältere Werke, so zwei dem Hans Asper zugeschriebene Porträts.

Dann ſieht man einen heiligen Hieronymus, der dem Quentin Metſys naheſteht und eine „Darbringung im Tempel“ aus der Belliniſchule. Außerdem werden eine Anzahl wertvollſter Miniaturenbücher italieniſcher, franzöſiſcher und perſiſcher Herkunft gezeigt.

Von Künſtlern und Gelehrten

Theodor Hagen †

Mit dem in der Nacht vom 11. zum 12. Februar entſchlafenen Theodor Hagen iſt ein Stück Alt-Weimar und einer der erſten, noch nicht genügend anerkannten Landſchaftsmaler dahingegangen.

Seit dem Jahre 1871 wirkte Hagen als Lehrer der Landſchaftsklaſſe und vorübergehend als Direktor an der Weimarer Kunſtakademie. Durch ſeine Gattin, die Tochter des ganz in der Tradition unſerer Klaſſiker lebenden Ehepaars Major Riedel, war er mit dem Weimar der ſchönſten deutſchen Erinnerung feſt verwurzelt. Aber blieb er ſelbſt ſein Leben lang und vor allem in den Schätzen ſeines Heims ein treuer Hüter Alt-Weimarer Überlieferung, ſeine Kunſt bedeutete einen Bruch mit der von Goethe gepflegten Anſchauungsweiſe. Er war Impreſſioniſt im beſten Sinne und führte die Weimarer Landſchaftskunſt von der komponierten, heroiſchen Landſchaft hinweg. Mit den Schülern ſeines Vorgängers Schmidt, Ludwig v. Gleichen-Rußwurm und mit ſeinem malenden Schwiegervater ſetzte er ſich mit großen Leinwanden unmittelbar vor die Landſchaft, und gerade die einfache Landſchaft um Weimar, die ſchlichte Vorthüringer Hügellandſchaft war es, die ſein Herz gewann und ſeine Kunſt zu ihrer Bedeutung aufſchloß. Unter ſeinen Schülern iſt Karl Buchholz ſeit der Jahrhundertausſtellung verſpätete, längſt verdiente Anerkennung zuteil geworden, der Meiſter ſelbſt blieb bis nahe vor ſeinem Tod im Dunkel.

Nun hat nach langem Leiden ein ſanftes Ende Theodor Hagen im 77. Lebensjahre hinweggeführt von dieſer Erde, die er leidenſchaftlich, ein froher Sinnenmenſch, liebte. Doch ſeine Kunſt wird leben, ja, wie ſo oft, nach dem Tode ihres Schöpfers erſt die gerechte Anerkennung finden. Vielleicht erinnern ſich jetzt die deutſchen Muſeen ihrer Verpflichtung einem der erſten Landſchafter gegenüber.

Dr. Robert Corwegh.

Sven Richard Bergh †

Unmittelbar nach Larſſon iſt nun auch der ſchwediſche Maler Bergh, 60 Jahre alt, in Stockholm geſtorben. Er hat ſich als Künſtler hauptſächlich der Landſchaftsmalerei und mit beſonderem Erfolg der Porträtkunſt gewidmet. Ein Bildnis von Auguſt Strindberg iſt bekanntgeworden. Ein anderes mehrfach reproduziertes Porträt, das 1889 entſtand und die Malerin E. Bonnier darſtellt, hängt im Nationalmuſeum in Stockholm. Auch ſonſt findet man zahlreiche Arbeiten ſeiner Hand in den ſkandinaviſchen Sammlungen. Bergh war überdies der Begründer der ſchwediſchen Sezeſſion, des ſogenannten Künſtlerbundes. Auch kunſtſchriftſtelleriſch iſt er mehrfach hervorgetreten. Ein Band geſammelter Aufſätze unter dem Titel „Om Konſt och annat“ erſchien 1908. R.

Joſeph Poppelreuter †

Infolge eines längeren Leidens verſtarb, wie im letzten Heft ſchon kurz mitgeteilt, in Köln der zweite Direktor am Walraff-Richartz-Muſeum, der ſeinem Kollegen Alfred Hagelſtange nur wenige Jahre im Tode nachgefolgt iſt. Poppelreuter, der Typ des Gelehrten alter Schule, hat ſich vor allem auf dem Gebiet der für Köln ſehr wichtigen römiſchen Altertumskunde verdient gemacht. Der modernen Kunſt dagegen ſtand er in allzuſchroffer Zurückhaltung gegenüber, und da er auch perſönlich nicht über die ſonſt den Menſchen eigene Konzilianz verfügte, gehörte er jedenfalls nicht zu den Perſönlichkeiten, denen die moderne Kunſtentwicklung in Köln zu nachhaltigem Dank verpflichtet iſt. Dennoch wird man ihm das Verdienſt nicht abſprechen können, daß er — zumal im Kriege — ſich redlich um die Erhaltung der Kölner Muſeumsſchätze bemüht hat und es iſt gewiß nicht ſeine ſchlechteſte Tat, daß er die wertvollſten derſelben beizeiten vor der drohenden Gefahr nach Kaſſel und Braunſchweig in Sicherheit brachte. Der Tod Poppelreuters läßt nunmehr das Walraff-Richartz-Muſeum vollkommen verwaiſt zurück und es iſt daher dringend notwendig, daß endlich eine weitvorausſchauende neue Orientierung rein muſealer Art den Dornröschenſchlaf, in dem ſich die Kölner Kunſtverhältniſſe ſeit langem befinden, zu einem zukunftsſtarken Erwachen bringt.

Berlin

Der frühere wiſſenſchaftliche Hilfslehrer an der Öſterreichiſchen Staatsgalerie in Wien Dr. E. H. Zimmermann wurde als Direktorialaſſiſtent ans Kunſtgewerbemuſeum berufen.

Mannheim

Profeſſor Karl Roth, bisher an der Techniſchen Hochſchule Berlin, iſt zum neuen Stadtbaurat für

Hochbau nach seiner Vaterstadt Mannheim berufen worden.

Stuttgart

Dr. Ernst Fiechter, Professor an der Technischen Hochschule, ist zum Konservator für Baudenkmäler am Landeskonservatorium ernannt worden.

Ulm

Museumsbibliothekar Herrenberger ist zum Direktor des Museums ernannt worden.

Weimar

Max Beckmann hat den an ihn ergangenen Ruf an die hiesige Kunstakademie abgelehnt.

Wien

Nachdem Professor Dr. Alfred Stix zum Vorstand der Kupferstichsammlung ernannt worden ist, hat Dr. Kurt Rathe die von ihm in den letzten Jahren provisorisch, aber einwandfrei gehandhabte Leitung der Sammlung niedergelegt. Gewissen Begleitumständen nach zu schließen, handelt es sich bei dieser Stellenbesetzung um einen jener Fälle, wo Machenschaften persönlicher Art eine objektiv begründete letzte Entscheidung vereitelt haben. Es ist zu wünschen, daß Herr Dr. Rathe, der auch dieser Zeitschrift als langjähriger Mitarbeiter besonders nahe steht, bald einen neuen, seinen hervorragenden Fähigkeiten entsprechenden Wirkungskreis findet.

Alb. Krüger, Selbstbildnis von Karl Stauffer-Bern,
Radierung
(Amsler & Ruthardt, Berlin.)

Max Liebermann, Bildnis Richard Strauß,
Lithographie
(Mit Erlaubnis des Verlages Paul Cassirer, Berlin W.)

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Von dem Werke „Im Lande meiner Modelle" des Tiermalers Wilhelm Kuhnert erschien im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig, eine Luxusausgabe in Halbpergament. Die Originalsteinzeichnungen sind mit Remarques versehen, eine vom Künstler selbst signierte Radierung von großer Lebendigkeit ist überdies beigefügt. Preis M. 100.—.

Der Verlag von Paul Cassirer, Berlin, kündigt folgende beachtenswerte Luxusausgaben an: Walter Hasenclever, Die Menschen, Schauspiel in fünf Akten, 50 numerierte, vom Verfasser signierte Exemplare auf Büttenpapier in Halbleder gebunden M. 50.—; Oscar Kokoschka, Vier Dramen, 50 numerierte, vom Verfasser signierte Exemplare auf Büttenpapier mit einem signierten Steindruck des Verfassers in Halbleder gebunden M. 100.—; René Schickele, Die Genfer Reise, 100 numerierte, vom Verfasser signierte Exemplare auf Büttenpapier in Halbleder geb. M. 50.—.

Von Hans Meid erscheinen im gleichen Verlage vier neue Radierungen in je 35 Auflage,

von denen 10 Exemplare auf Japan, 25 auf Bütten gedruckt sind: Flußlandschaft mit Boot (24,3×34 cm; M. 250.— bzw. M. 200.—). Liebespaar am Ufer (24,7×28 cm; M. 220.— bzw. M. 180.—); Roßschwemme (24×31 cm; M. 250.— bzw. M. 200.—); Frauenbad auf dem Pfingstberg (25×32 cm; M. 250.— bzw. M. 200.—).

Demnächst sollen noch 6 Lithographien aus dem Berliner Tiergarten auf Bütten zum Preise von je M. 80.— erscheinen. Durchschnittsformat 26×37 cm. Alle Blätter sind vom Künstler handschriftlich signiert.

Bruno Cassirer, Berlin, bringt von den Nachtwachen des Bonaventura eine Ausgabe mit Originallithographien Karl Walsers in Halbleder zum Preise von M. 30.— heraus, daneben erscheint eine Ausgabe in Halbleinen mit Nachbildungen nach den Originalen für M. 12.—.

Max Slevogt hat zu einem ebenda erscheinenden Volksliederbuch, von dem 100 Exemplare auf Chinapapier in Halblederband hergestellt werden, 34 Originalsteindrucke gezeichnet. In Nr. 1—15 (Preis M. 2000.—) ist jeder Druck vom Künstler selbst signiert, Nr. 16 bis 100 kosten M. 700.—.

Der gleiche Künstler hat demselben Verlag 55 Steindrucke zu Kleists Prinz Friedrich von Homburg geliefert. Die einmalige numerierte Ausgabe kostet auf Subskription M. 400.—,

Eine bibliophile Seltenheit gibt der gleiche Verlag mit Vervilles (* 1558, † 1612) „Der Weg zum Erfolge" heraus. Das Buch kostet bei einem Umfang von 498 S. auf handgeschöpftem Bütten in Ganzleinenband M. 30.—.

Graphische Blätter aus dem Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin: Prof. F. A. Börner hat nach Liebermanns Netzflickerinnen im Format von 53×67,5 cm einen Stich hergestellt, der in der Vorzugsausgabe (30 Ex.) von der unverstählten Platte mit einem Bildnis Liebermanns als Remarque M. 750.—, vom verstählten Kupfer in 115 numerierten Drucken M. 400.— kostet. Als Porträtradierungen erschienen: Erich Herrmann, Der schlafende Menzel (40 Ex., 14,5×24,5 cm Bildfläche, M. 50.—) und Alb. Krüger, Selbstbildnis von Karl Stauffer-Bern (Bildfläche 12×15,5 cm, M. 25.—).

Von Max Liebermann erschienen bei Paul Cassirer, Berlin: Radierungen: Bildnis Richard Strauß, (Plattengröße 20×15 cm). 20 Ex. auf Japan sind von Liebermann und Strauß (M. 555.—), 50 auf Bütten vom Radierer allein bezeichnet (M. 278.—). Kind mit Wärterin II (Plattengröße 16×22 cm, Buchformat), 50 Ex. auf Bütten, Preis M. 278.—. Lithographien: Bildnis Eduard Bernsteins. Bildgröße 55×39 cm. Auf Bütten M. 100.—; Lesender Mann, Bildgröße 16×22 cm. 50 Ex. auf Bütten je M. 50.— Beide Steinzeichnungen tragen die handschriftliche Bezeichnung des Künstlers.

Im Bibliophilen Verlag O. Goldschmidt-Gabrielli, Berlin-Wilmersdorf, erscheinen: Erinnerungen eines Bibliophilen von Dr. Leopold Hirschberg. Das Buch soll eine Art Literaturgeschichte auf bibliophiler Grundlage darstellen. Geb. M. 26.—. Eine Luxusausg. ist in Vorbereitung.

Ein Mappenwerk mit 6 Originalradierungen (Bildgröße 31×47 cm) gibt Ph. Franck bei Wohlgemuth & Lissner, Berlin, heraus. 50 num. Mappen, jedes Exemplar kostet M. 600.—.

Hubert Wilm. Der Verlag Ludwig Möller, Lübeck, kündigt unter dem Titel: Das graphische Werk von Hubert Wilm ein vollständiges beschreibendes Verzeichnis aller seiner Radierungen und Steinzeichnungen an. Beigegeben ist ein Geleitwort von E. W. Bredt und ein Vorwort von Richard Braungart. Das Buch umfaßt 64 S. Text und 68 Abbildungen. Nr. 1—200 mit einer handschriftlich unterzeichneten Originalradierung „Dornröschen" kosten M. 18.—, die unnumerierte Ausgabe M. 3.50.

Neue Graphik des Verlages Hans Goltz, München. Heinrich Maria Davringhausen: Orig.-Lithograph. 1919, je 35 Drucke auf Japan, voll bezeichnet und numeriert. Armer Robinson, 39,5:38,5, M. 50.—; Der Irre, 25,5:40, M. 50.—; Bar, 19:32, M. 50.—; Entfernung, 26:34, M. 50.—; Der Gehängte, 32:48, M. 60.—. Edwin Scharff: Radierungen, Kaltnadel, voll bezeichnet je 20 numerierte Abzüge. Männer im Boot I, 12:9, M. 50.—; Männer im Boot II, 17,5:13, M. 60.—. Georg Schrimpf: Zwei Holzschnitte, je 30 vom Künstler voll bezeichnete Drucke, 16:21. Nach dem Bade, M. 40.—; Kinder im Hof, M. 40.—. Richard Seewald: Passau, Orig.-Holzschnitt 1918, 16:21 auf Japan, voll bezeichnet und numeriert, M. 50.—. Josef Eberz: Radierungen, je 12 Drucke. Herbst, 9,8:11,8, M. 40,—; Überfall, 11,8:16, M. 50.—; Frau mit Vogel, 11,5:16, M. 50.—; Liebesszene, 16,5:11,8, M. 50.—; Nächtlicher Streit, 10,8:16,5, M. 50.—; Liebespaar, 18:24, M. 60.—; Kirche, 24:18, M. 60.—; Krankes Volk, 18:24, M. 60.—; Versuchung, 12,5:16, M. 50.—; Waldkapelle, 18:23,5, M. 60.—; Sterben, 7:9,5, M. 40.—.

Neue Bücher und Zeitschriften

Über die Zukunft der Künstler

verbreitet sich ein sehr eingehender und lesenswerter Aufsatz von Dr. Albert Dresdner,

der soeben im Februarheft der deutschen Rundschau erschien. Der Verfasser übersieht den Gesamtkomplex aller das Thema berührenden Fragen, soweit sie wirtschaftlicher und pädagogischer Natur sind. Wichtig sind vor allem die positiven Vorschläge für die Sozialisierung der Kunst und die zu fordernde neue Schule der Ausbildung. Bezüglich der beiden letztgenannten Punkte berührt sich Dresdner sehr eng mit der an dieser Stelle schon früher zweimal begründeten Anschauung (Biermann, „Die deutsche Kunst in der Zukunft", Augustheft 1918 des „Cicerone", und „Das Postulat der Kunst" (im Dezemberheft des gleichen Jahrgangs).

Das von Paul Westheim herausgegebene und zielbewußt geleitete „Kunstblatt" (Verlag von G. Kiepenheuer, Potsdam-Berlin) eröffnet mit seiner Januarnummer den 3. Jahrgang, den nach einem kurzen Vorwort „Jenseits der Gräber weiter", Westheim selbst mit einem programmatisch klaren und für die zukünftige Kulturpolitik wertvollen Aufsatz „Die Museen und die Kunst" einleitet. Die Lektüre dieses Beitrages sollten sich nicht nur Gelehrte und Künstler, sondern auch Stadtoberhäupter und Minister angelegen sein lassen. — Die „Umschau" des gleichen Heftes, auf dessen vielseitigen Inhalt sonst nicht eingegangen werden soll, bringt von Ludwig Meidner einen Aufruf „an alle Künstler, Dichter und Musiker", in dem das Erleben der Revolution nachzittert, und eine Betrachtung über den Leiter der Nationalgalerien im Hinblick auf seine kunstpolitische Neuorientierung, der man grundsätzlich beipflichten kann. Heft 2 bringt eine Würdigung Carl Menses von W. Schürmeyer und unter dem Titel „Geständnisse" eine autobiographische Skizze von Odilon Redon, die als Einleitung zu einem Katalog seiner Lithographien gedacht war. Kleine Notizen über Hans Thuar und Walter Derel schließen sich an. S.

Die weißen Blätter, herausgegeben von René Schickele, sind mit dem 6. Jahrgang in den Verlag von Paul Cassirer, Berlin, übergegangen. Das 1. Heft bringt Beiträge vom Herausgeber, Ludwig Rubiner, Bernhard Shaw, Annette Kolb, Kasimir Edschmid u. a.

Band II der Springerschen Kunstgeschichte erscheint demnächst in neuer Bearbeitung von Josef Neuwirth im Verlag von Alfred Kröner, Leipzig. Er enthält die frühchristliche Kunst und das Mittelalter (geh). M. 15.—, geb. M. 20.—).

Von den Briefen Vincent van Goghs kündigt der Verlag Bruno Cassirer, Berlin, das Erscheinen des 10.—14. Tausend an. Die außerordentlich inhaltreichen Briefe sind für das Verständnis unserer Kunstepoche von besonderem Werte. Das Buch ist mit dem Selbstporträt des Künstlers und Reproduktionen nach Werken seiner Hand geschmückt.

Karl Ernst Osthaus, der Begründer des Folkwangmuseums in Hagen, läßt in der Hagener Verlagsanstalt erscheinen: Grundzüge der Stilentwicklung (M. 12.—). Wir kommen noch ausführlicher auf das Werk zurück.

Im Verlag Karl W. Hiersemann in Leipzig publiziert Aug. L. Mayer, der Spezialforscher auf dem Gebiete der spanischen Kunst, 150 Skizzen und Entwürfe aus dem 16.—19. Jahrhundert unter dem Titel: „Handzeichnungen spanischer Meister" in Halbleinenmappen in Großfolio auf 150 Lichtdrucktafeln. Der Preis beträgt M. 400.—.

Die fragmentarische Selbstbiographie von Eugène Delacroix wird vom Verlag Benno Schwabe & Co., Basel, zusammen mit dem, was Baudelaire über den Künstler geschrieben hat, in einem Großoktavband in deutscher Sprache publiziert. (Geh. M. 12.—, in Halbperg. M. 20.—.)

Der Bücherwurm, die s. Z. so rasch bei allen Bücherfreunden beliebt gewordene Münchener kleine Monatsschrift, wird nach langer Unterbrechung wieder ihr Erscheinen aufnehmen. Das erste Heft soll Ende Februar ausgegeben werden.

Über die bildende Kunst im neuen Hannover berichtet in einer kleinen, im Verlag Licht und Schatten, Berlin, erschienenen Schrift der Hannoversche Kunstschriftsteller Christof Spengemann. Die Arbeit verfolgt den Zweck, die allgemeinen, durch die letzte Entwicklung des deutschen Kunstlebens bedingten Schäden für Hannover aufzuzeichnen und einen neuen Weg für die kommunale Kunstpflege der nächsten Zukunft zu zeigen. Die Schrift ist klar in ihrem Aufbau und berührt angenehm durch ihre Objektivität. Da sie Grundsätzliches erörtert, dürfte sie auch für das allgemeine deutsche Kunstleben von Interesse sein.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Dresden

Hier hat sich eine Anzahl von Künstlern der neuesten Richtung zu einer Art Dresdener Sezession, Gruppe 1919, zusammengeschlossen.

Als Mitglieder gehören derſelben an die Maler Felix Müller, Laſar Segall, Otto Dix, Otto Schubert, Paul Eckrott, Konſtantin v. Mitſchke-Collunde, Peter Auguſt Boeckſpiegel, Otto Lange und der Architekt Hugo Zehder. Die Mitglieder der neuen Künſtlergruppe werden ſich künftig an keiner Ausſtellung der bisher beſtehenden Dresdener Künſtlerverbände mehr beteiligen. Das Organ der Gruppe iſt die Zeitſchrift 1919, „Neue Blätter für Kunſt und Dichtung", die bei Emil Richter erſcheint.

Zürich

Der Gottfried-Keller-Stiftung iſt es im Berichtsjahre ihrer letzten Tätigkeit gelungen, zwei ausgezeichnete frühere Arbeiten von Ferdinand Hodler für den Beſitz der Eidgenoſſenſchaft zu erwerben. Es handelt ſich um einen guten, in Genf deponierten Mädchenkopf (1884) und um das der Züricher Sammlung überwieſene Bildnis Fräulein Ws. (1895/96), das für die Übergangszeit des Malers beſonders charakteriſtiſch iſt. Von Arnold Böcklin erwarb ſodann die Kommiſſion ein Selbſtbildnis aus der Weimarer Zeit (1860—1862) und dazu eine kleinere figurenreiche Landſchaft „Frühlingserwachen", die beide der Kunſtſammlung in Baſel anvertraut wurden. Als Leihgabe kam an das Berner Muſeum Max Buris köſtliches Bild der Tochter des Künſtlers.

Eine hervorragende ältere Arbeit, die die Stiftung nach Baſel brachte, betrifft ein Selbſtbildnis Hans Herbſters (1468—1550), des Vorgängers und Lehrers Hans Holbeins d. J. und ſeines Bruders Ambroſius.

Verſchiedenes

Über das Schickſal der Reichskleinodien

hat kürzlich Profeſſor Pazaurek in der „Voss. Ztg." geſprochen und vorgeſchlagen, daß dieſe für die Geſchichte des deutſchen Kaiſertums ſo ungemein wertvollen Kunſtwerke, die nicht Eigentum der Habsburger, ſondern vielmehr Nationalbeſitz des Deutſchen Reiches ſind, deshalb auch nach Deutſchland zurückgeführt werden müßten. Als Städte, die fortan die Reichskleinodien hüten ſollten, ſchlägt der Verfaſſer entweder Nürnberg oder Frankfurt vor, in deſſen Mauern bekanntlich bis zum Ende des alten Reiches die deutſchen Kaiſerkrönungen ſtattgefunden haben.

Der Kunſtmarkt

Kunſthandel und Neuaufbau

Soviel iſt gewiß: Der allgemeine Zuſammenbruch unſeres wirtſchaftlichen Lebens ſteht auch drohend über dem deutſchen Kunſthandel, der während der Kriegskonjunktur eine kurze glänzende Zeit des Erfolges erlebte, um jetzt einem Niederſtieg entgegenzugehen, wie er grauſamer nicht gedacht werden kann. Die Gründe für den jähen Wechſel ſind ja viel zu offenſichtlich, als daß es beinahe noch der Mühe verlohnte, denſelben im einzelnen nachzugehen. Aus dem Höchſtmaß wirtſchaftlicher Depreſſion im ganzen reſümiert zunächſt eine allgemeine Entwertung deutſcher Kunſt am Markte, die diejenigen Werke am ſchwerſten berührt, die, ohne international im Kurſe anerkannt zu ſein — wie etwa die alte Kunſt —, dem klugen geſchäftlichen Eintreten gewiſſer Unternehmer ihre zum Teil ſchwindelhaft hohen Preiſe innerhalb des deutſchen Marktes verdankten. Dieſe Werke, für die es weder im Ausland eine genügende Kaufkraft gibt, noch im Inlande unter den veränderten Zeitumſtänden eine Nachfrage mehr beſteht, teilen das Schickſal all jener auf den Sieg der deutſchen Waffen eingeſtellt geweſenen Börſenpapiere, die in einer Nacht von ihrer ſtolzen Höhe zu einer Baiſſe herunterſanken, die, wie von kundiger Seite behauptet wird, dem deutſchen Vermögen innerhalb von 24 Stunden einen Verluſt von vierzig Milliarden gebracht hat. — Das ſind z. B. die Bilder der ſiebziger und achtziger Jahre, auf die ſich die Leidenſchaft der Sammler und Kriegsgewinneler vor allem konzentriert hatte und die bei dem Zuſtand völliger Abſchließung vom Außenmarkte die Ware geweſen ſind, die eine fabelhafte Spekulation toller noch als die zugkräftigſten Kriegspapiere zu einer kaum zu überſteigenden Preishöhe emporgetrieben hatte.

In dem Moment, da Deutſchland im Weltkrieg unterlag, mußte der Rückſchlag kommen, da wir es leider in den Zeiten, als wir ſelbſt noch Mittel und Wege gehabt hatten, dieſen Werken auch zu internationalem Kurs zu verhelfen, dieſe wichtige wirtſchaftliche Aufgabe völlig überſehen hatten. Selbſt die gelegentlich während des Krieges unternommenen Verſuche, Verſäumtes nachzuholen und propagandiſtiſch wenigſtens im neutralen Ausland für die deutſche Kunſt zu werben, haben praktiſch nur ein Fiasko erlebt, weil auch da wiederum der verknöcherte Bureaukratismus einer veralteten Staatsmaſchine zaudernd zurückhielt, mehr bremſte anſtatt voranzutreiben und die hundert und mehr warnenden

Zuschriften an das Auswärtige Amt meist unerledigt zu den Akten wanderten. Der deutsche Größenwahn glaubte eine gut organisierte Kulturpropaganda entbehren zu dürfen, da er immer nur blind dem Glück seiner Waffen vertraute. So haben wir denn in der Tat in der Schicksalsstunde unseres Volkes auch nach der Seite hin trostlos verspielt, während Frankreich z. B. mit einer erstaunlichen Geschicklichkeit seine Kunst vom ersten Tage an als ein weithin sichtbares Mittel für seine Sache glänzend zu benutzen gewußt hat.

Vielleicht mag es zwecklos sein, immer wieder an die alten Sünden zu erinnern, da ja mal die Tatsachen als solche feststehen. Indes, es ist nicht nur alles unterblieben, um uns im künstlerisch-wirtschaftlichen Sinne beizeiten eine Rückendeckung zu sichern, die einseitig betriebene Steuerpolitik der letzten Regierung hat ebenfalls ihr Teil dazu beigetragen, um der Behausung des deutschen Marktes ohnedies die Fenster einzuschmeißen. Als das letzte Kunst- und Luxussteuergesetz erschien, wurde eigentlich schon dem deutschen Kunsthandel das Todesurteil gesprochen. In der Hoffnung auf neue und hohe Einnahmen traf man gerade die Stelle unserer wirtschaftlichen Zukunftskraft, die jede nur einigermaßen klug vorausschauende Finanzpolitik unter allen Umständen hätte schonen müssen. Nicht nur, daß diese sachlich durch nichts begründete ungeheuere Steuerbelastung uns im Augenblick einer wichtigen Devisenquelle im neutralen Auslande beraubte (weil die Steuer an sich schon einen erfolgreichen Wettbewerb mit der ausländischen Konkurrenz unmöglich machte) auch die deutschen Sammler und Käufer hielten plötzlich ihre Börsen verschlossen, weil niemand von ihnen einsehen wollte, mit welchem Recht der Staat Kunstfreudigkeit und persönliche Überzeugung als Mittel gebrauchen dürfe, um seiner verfahrenen Finanzwirtschaft auf die Beine zu verhelfen.

Will heute der Staat in zwölfter Stunde retten, was wirtschaftlich vielleicht noch zu retten ist, so muß er ohne Säumnis ein Gesetz rückgängig machen, das schon deshalb widersinnig ist, weil es einseitig nur einen Stand berührt und letzten Endes nichts als eine verkappte Doppelbesteuerung ein und desselben Gewinnes bedeutet.

Man mag die Dinge drehen und wenden, wie man will — die Tatsachen sprechen gegen dies Gesetz und würden selbst dann dagegen sprechen, wenn uns der unselige Ausgang des Krieges erspart geblieben wäre. Kulturwerte — ob sie schon Objekt des Handels sind oder nicht — bedürfen des höchsten staatlichen Schutzes und allgemeinster Förderung, ganz besonders, wenn — wie in unserem Falle — schwerwiegende wirtschaftliche Interessen auf dem Spiele stehen. —

Doch es gibt noch andere Sorgen, unter denen die Zukunft unseres deutschen Marktes schwer leidet. Wie es heißt, soll ein allgemeines Ausfuhrverbot für Kunstwerke vorbereitet werden, das vollends jede Betätigungsmöglichkeit dem deutschen Handel unterbinden müßte. Dieser ist im Gegenteil heute beinahe überhaupt nur noch auf das Ausland angewiesen, und trotz aller nationalen Bedenken, die im einzelnen wohl begründet sein könnten, hätte das Reich die oberste Pflicht, schon um seiner ihm so notwendigen Auslandsdevisen willen, die Grenzen für Import und Export so offen als möglich zu machen. Gewiß, wir wollen gewisse Kulturdokumente unserer Vergangenheit dem eigenen Volke erhalten und vor der kühnen Spekulation des Handels sicherstellen. Gut. Das zu erreichen gibt es Mittel, die dem Freihandel auf dem Gebiet der Kunst nicht im ganzen den Weg verrammeln. Im übrigen aber sollten wir gerade in dieser Stunde nicht vergessen, daß jedes Werk deutscher Kunst, das heute ins Ausland geht, auch für uns und unsere Gesinnung Zeugnis ablegt. Wir müssen — so schmerzlich das sein mag — kühlen Herzens gewisse Opfer ins Auge fassen, die wirtschaftlich notwendig sind, notwendiger noch im Interesse unserer künstlerisch-geistigen Weltgeltung. Gerade jetzt, wo der Kunstbesitz der deutschen Fürsten, der nie Gemeinbesitz gewesen, dem Volke mit dem Recht der Revolution zugefallen ist. Hier ist ein Überschuß an künstlerischen Werten vorhanden, die wir unbeschadet unserer eigenen Existenz z. B. dem kunsthungrigen Amerika abtreten können. Kleinliche Bedenken dürfen das größere Ziel nicht verdunkeln. — Was aber immerhin im Hinblick auf das deutsche Kunsterbe zur Vorsicht stimmen könnte, versagt mit Bezug auf den Kunstbesitz, den unser Handel noch an Werken fremder Kulturen verschließt. Da gibt es in dieser Schicksalstunde weder museale noch irgendwelche künstlerischen Rücksichten. Im Gegenteil, schlössen wir unseren Handel hermetisch durch ein Ausfuhrverbot vom Ausland ab, wir gingen, geistig gesprochen, in wenigen Monaten an „Inzucht" zugrunde. Denn uns sind auf Jahre hinaus keine Mittel mehr verfügbar, um hochwertige Arbeiten für unsere Sammlungen öffentlicher und privater Natur zu erwerben.

Und noch eine Sorge wird uns anvertraut, die, wenn auch sicher unbegründet, dennoch in ge-

wissen Kreisen des Kunsthandels besteht, der Plan einer Wertzuwachssteuer, die zum Teil den Künstlern zugute kommen soll, deren Werke im Preise in den letzten Jahrzehnten um beträchtliche Summen gestiegen sind. Zugegeben selbst, daß ein solcher Plan ideell begründet sein könnte, praktisch wäre er Wahnsinn. Selbst im Geiste der Sozialisierung aller schaffenden Arbeit ist er ein Unding, weil diese niemals rückwirkende Kraft haben kann. Im Gegenteil, die wenigen deutschen Künstler, die durch Steigerung ihres Ansehens auf dem Markt in langen Jahren auch die Erhöhung ihrer Preise erlebt haben, sind reichlich genug bereits durch die Tatsachen entschädigt, daß sie eben seit langem bereits von dieser höheren Preisnormierung ihrer Arbeit den Profit gehabt haben.

Dies nur in Kürze einige der vielen Sorgen, die heute die Zukunft eines Standes bedrohen, dessen tatkräftiger Mitarbeit wir in diesem Augenblick mehr bedürfen denn je. Die Kunst ist einmal auf den Handel angewiesen. Der Handel ist — so schmerzlich das für empfindsame Naturen sein mag — der Pionier unserer künstlerischen Wertung nach außen. Daß für ihn die Kunst nichts als Objekt, als Ware und Mittel kaufmännischer Spekulation ist, liegt einmal in der Struktur unseres internationalen Wirtschaftslebens begründet. Der Idealismus des einzelnen wird selten gewertet, obwohl er oft genug die Triebfeder jener Erfolge gewesen ist, die nicht zuletzt der Kunst und dem Künstler selbst zugute gekommen sind.

Unsere Not zwingt uns heute zu äußerster realpolitischer Wertung aller Faktoren unseres Wirtschaftslebens ohne Sentimalität. Der Kunsthandel — das steht fest — geht einer katastrophalen Krisis entgegen, wenn nicht in letzter Stunde der Staat eingreift. Er hat die Mittel in der Hand, unsinnige Gesetze zu beseitigen und für Erleichterung jeder Art zu sorgen. Die verlangen wir von ihm aus der Überzeugung der nun bestehenden Tatsachen heraus. Für ihn muß die Kunst ein Mittel geistiger Propaganda sein nach außen hin, ob alt, ob neu oder jung: die deutsche Kunst ist stark genug, sich im geistigen Wettkampf der Nationen zu behaupten, und ein so organisatorisch und handelstechnisch hervorragend bewährter Mittler, wie es der deutsche Kunsthandel ist, darf in dieser Stunde mehr denn je erwarten, daß man sich seiner voll und ganz bedient.

Verhinderter Kunstraub in Österreich

Der reiche Klosterschatz des adeligen Benediktinerinnenstiftes auf Nonnberg bei Salzburg ist in Kunstkreisen gut bekannt durch den vorbildlichen VII. Band der österreichischen Kunsttopographie. Um so verwunderlicher erscheint der Versuch eines Wiener Antiquitätenhändlers, die augenblickliche Verwirrung des staatlichen Umsturzes auszunützen und, auf die Unkenntnis der Besitzer bauend, Teile davon an sich zu bringen und sie mit großem Gewinn weiterzuveräußern. Kaum aber tauchten die charakteristischen Stücke im Wiener Kunsthandel auf, als auch schon das Denkmalamt zugriff, das verschleppte Gut sicherte, den Händler aber unter Anklage stellte. Zwischen Mitte Dezember 1918 und Mitte Januar 1919 hatte dieser Kunstgegenstände im Werte von rund einer Million Kronen der verängstigten Äbtissin, der man wohl die bevorstehende Einziehung des gesamten Kirchen- und Klostergutes durch die neuen Machthaber weisgemacht hatte, um 220000 K abgekauft und Teile davon bereits um 270000 K mit einem Reingewinn von mindestens 180000 K abgesetzt. Es wurden außer bei ihm, auch noch bei fünf anderen Antiquitätenhändlern der inneren Stadt und zwei Privatleuten Teile des Schatzes sichergestellt. Die beschlagnahmten Gegenstände werden wohl dem Wortlaute des Gesetzes gemäß zugunsten des Staatsschatzes für verfallen erklärt werden und so in eines der staatlichen Museen gelangen, der unredliche Händler aber kann bis zur doppelten Höhe des bestimmten Wertes in Strafe genommen werden. Diese Schlußwendung ist nur zu begrüßen, denn innerhalb der Klausur des Klosters aufbewahrt, waren diese Kleinodien bisher der Allgemeinheit gar nicht, dem Studium nur unter großen Erschwerungen zugänglich, während sie in Zukunft der eingehendsten Betrachtung aller Kunstfreunde offen sein werden. Auch der Äbtissin, die schon einmal im Jahre 1913 ohne Erlaubnis des Staatsamtes inventarisiertes Kunstgut (wertvolle Holzschnitte und Kupferstiche, die damals nur mit Mühe wieder beigebracht werden konnten) unter dem Wert veräußert hatte, ein anderes Mal mit beigebrachter Bewilligung zwei Jagdgobelins um 80000 K verkaufen durfte, werden wohl schwere Unannehmlichkeiten aus dem Handel erwachsen. Ist doch ihre Handlungsweise um so unverantwortlicher, als sie beim Einschlagen des gesetzlichen Weges einen viel höheren Betrag für ihr Kloster hereingebracht hätte und so die ihr Anbefohlenen um Tausende von Kronen geschädigt hat.

Übrigens soll der Händler bei dieser für ihn

so verhängnisvollen Reise auch dem toskanischen Hof mehrere Waggons von Antiquitäten abgekauft haben, darunter eine einen Meter hohe Sèvresvase von 1812 um 100000 K.

Dies sind die aus Nonnberg vom Händler „erworbenen" Gegenstände: Die ungemein wertvolle Tapisserie von etwa 13½ qm Fläche, flämischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit Judith und Holoferne in Tafel XXXII des Nonnbergbuches abgebildet), für die der Händler nur 100000 K gezahlt hat, obgleich ihr heutiger Wert sicherlich ein Mehrfaches davon beträgt. Dann der buntgestickte Kanzelteppich von etwa 3½ qm mit dem Monogramm Christi in Bandwerkrahmung und den vier Evangelistensymbolen (Abb. 241, S. 174), der um 8000 K gekauft, um 40000 aber weiterveräußert worden war. Das Gebetbuch von 1510 (Abb. 256—264, Text S. 184—186), das gut das Zehnfache an heutigem Marktwert hat, als der Händler, der nur 10000 K. dafür gab, auszulegen brauchte. Endlich Goldemailanhänger, zum Teil aus dem Inneren des herrlichen Reliquiars der Klostergründerin, der heiligen Erentrudis (Abb. 106, S. 84—87), vom Jahre 1674 um 8000 K gekauft und um 70000 weiterveräußert.

Daran schließen sich gotische Statuetten, ein Renaissancealtärchen, Reliefs des 16. Jahrhunderts, eine kleine Madonna aus Elfenbein aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (Abb. 206. S. 143), einige reichgekleidete und geschmückte Christkindeln (wie sie der Sitte gemäß die Nonnen anläßlich ihrer Profeß von den Angehörigen als Geschenk erhielten), kleine Gemälde des 15. bis 17. Jahrhunderts, verschiedene Gold- und Silberschmiedearbeiten, so ein Kokosnußpokal von 1648 (Abb. 212, S. 146), alte Silberbestecke, Uhren und Paramente, eine Tapisserie mit Verdure de 17. Jahrhunderts (Abb. 244, S. 175), kleine Möbelstücke, Majoliken, Gläser und Porzellane, ein Beichtbüchel, Auslegung des Paternosters und Gebete über die Geheimnisse des Leidens Christi von 1435 (S. 185, Salzburger Miniaturenkatalog Nr. 112), kostbare Spitzen u. a.

So zeigt sich auch am besten die Notwendigkeit des am 5. Dezember 1918 zum Schutze des heimischen Kunstbesitzes geschaffenen Notgesetzes der provisorischen Nationalversammlung. Würden doch sonst wenige Monate der Verwirrung zum Verschwinden gebracht haben, was Jahrhunderte gesammelt, und nie mehr könnte das Zerstreute beigebracht werden. G. W.

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Am 5. März beginnt in Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus eine Versteigerung von Kupferstichen und Büchern. Unter den Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Aquarellen und Zeichnungen befindet sich der Nachlaß des Freiherrn von Minnigerode-Allerburg (Nr. 1—438). Der Rest (bis 614) setzt sich aus kleineren Einzelbeiträgen aus Privatbesitz zusammen. Unter der Minnigerodeschen Sammlung sind Daniel Chodowiecki, A. v. Ostade, Rembrandt, G. F. Schmidt besonders hervorzuheben. Bei den Aquarellen und Zeichnungen befindet sich eine Anzahl interessanter Schweizer Ansichten von Bleuler, eine größere Partie Originalzeichnungen und Aquarelle von J. A. Klein, außerdem einzelne Blätter von Th. Hosemann, Kupetzki, Schirmer, Schnorr von Carolsfeld, Carl Steffeck u. a. Auch in den reichhaltigen Konvoluten ist manches gute Stück. Unter den Einzelbeiträgen befindet sich eine größere Hogarthsammlung, wertvolle Radierungen von Max Klinger, C. Koepping, Penell u. a. — Im unmittelbaren Anschluß an die Kupferstiche kommen die Bücher zur Versteigerung, die in Abteilungen für Kunstgeschichte, Belletristik, Geschichte und Geographie usw. zusammengefaßt sind. Besonders zu erwähnen ist die ganz zum Schluß zum Ausgebot kommende große Musikaliensammlung, in der sich ziemlich wertvolle alte Ausgaben befinden. — Der Katalog 1823 wird auf Wunsch kostenlos versandt. r.

Stattgehabte Versteigerungen

Berlin

Bei Rud. Lepke fand am 4. Februar eine Versteigerung von Gemälden älterer und neuerer Meister statt, deren wichtigste Ergebnisse mitgeteilt seien:

Kat.-Nr.		Mark
1.	Venezianische Schule, 17. Jahrhund., Venus den Amor umarmend . . .	570
10.	Hieronymus Francken, Christus, das Kreuz schleppend	1610
12.	Louis Gallait, Mönch in Kapuze . .	1330
13.	Ant. Graff, (angeblich), Selbstporträt des Künstlers	1000
16.	W. Hogarth, (Art), Wirtsstube . . .	1460
18.	Niederländ. Schule, 17. Jahrh., Halbfigur eines Mannes	720
20.	— Junge Dame, Papagei halt., Halbfig.	1250
21.	Italienische Schule, Venus mit Amor	2150

Kat.-Nr.		Mark
33.	Art des Paolo Veroneſe, Die Ehebrecherin vor Chriſtus	700
38.	Lorenzo Lotto zugeſchr., Bruſtbild eines bärtigen Mannes	700
44.	Giov. Franc. Barbieri, David mit dem Haupt des Goliath	980
45.	I. D. de Heem, Stilleben	3350
50.	Deutſche Schule, um 1700, Weibliches Porträt	1020
56.	Carlo Maratti zugeſchr., Die heilige Jungfrau	870
57.	Il. Sodoma, (angebl.), Die heilige Jungfrau	2350
59.	Paulus Moreelse, (angebl.), Halbfigur einer Patrizierin	2300
63.	Garofalo zugeſchr., Chriſtus auf Wolken	1110
65.	J. Bellini., Schule, Die Madonna mit dem Kinde	1000
66.	J. C. Klengel, Liegender Stier und drei Schafe	1450
67.	J. van Stry, Niederländiſche Winterlandſchaft	2500
69.	Largillière, (Art), Hüftbild eines Fürſten	1300
73.	J. J. Horemans, Der Laden eines Gemüſe- und Fruchthändlers	3600
74.	P. Liberi, (angebl.), Venus	2650
75.	C. van Bemmel, Küſtenlandſchaft	1010
86.	Niederländ. Schule, 17. Jahrh., Große Waldlandſchaft mit Fluß	1600
88.	P. Brueghel, (Art), Die Zehntenabgabe	3000
91.	A. R. Mengs, St. Magdalena in einer Felſenhöhle	4100
97.	Dirk Valckenborch, Stilleben	1650
98.	Hendr. Mart. Sorgh, Zwei Bauern, im Wirtshaus Trick-Track ſpielend	1400
103.	Joh. Carl Loth, Cleopatra u. Marcus Antonius	2100
105.	Adriaan Gryeff, Landſchaft mit Stilleben	2000
106.	L. Boulanger, Drei badende Mädchen	2600
107.	Salvator Roſa, Felſige Landſchaft	6800
108.	Derſ., Landſchaft mit Felſentor	
110.	J. de Hulſt, Kleine Stadt am Zuider See	5000
111.	Elias Vonck, Stilleben mit Licht, Schädel, Pergamentband	1360
112.	Cornelis van Poelenburg, St. Hieronymus	1400
116.	Conſt. Netſcher, Vornehme Dame	2750
119.	Rachel Ruyſch (Art), Stilleben	2250
121.	Barth Bruyn, angebl., Bruſtbild einer Matrone	2450
123.	Deutſche Schule, um 1700, Zwei Darſtellungen zum Sündenfall	2400
126.	Baſſano, Chriſtus beim Phariſ. Simon	1900
131.	W. v. Herp, Inneres einer Bauernſchänke	2000
133.	Annibale Carracci, Heiliger Mönch	800
146.	J. B. Fragonard, (Art), Rinald in den Zaubergärten der Armida	600
170.	Paul Bril, Kleine Landſchaft mit Kloſter	380
190.	Nach R. v. d. Weyden, Kreuzabnahme	1300
209.	Italieniſche Schule, 17. Jahrh., Mater Doloroſa	470
253.	Albert Baur, Predigt eines gefangenen chriſtlichen Heiligen	800
254.	C. Hilgers, Brandende See	1960
255.	H. Stobbe, Junge Mutter mit zwei Kindern	500

Wien

Am 29. Januar begann bei C. J. Wawra eine mehrtägige Versteigerung von Gemälden moderner und alter Meiſter, Antiquitäten uſw., in der Hauptſache aus dem Nachlaſſe des Oberingenieurs Wladimir Strniſchtie und aus dem Ritter-von-Vintlerſchen Brunecker Beſitz. Der Erstgenannte war eine bekannte Persönlichkeit im Kunſtleben der Gründerjahre Wiens, damals, als mit der Eröffnung der Ringſtraße die Bautätigkeit neuen Aufſchwung genommen hatte, als Oper-, Burgtheater, die Hofmuſeen, Rathaus und Votivkirche entſtanden, als um Hans Makart ſich Geſellſchaft und Künſtler zu lebensfrohen Feſten ſcharten. Dieſen Zeitraum ſpiegelt der Inhalt ſeiner Sammlung getreu wider, eigenartig auch darin, daß ſo mancher der damals zeitwirkſamen Künſtler ihm die eine oder andere Gelegenheitsſchöpfung inſchriftlich zueignete. Die zweitgenannte Sammlung ſteuerte vornehmlich gute Werke mittlerer deutſcher Meiſter des XV. bis XVIII. Jahrhunderts zur Verſteigerung bei.

Folgende Werke erſcheinen durch künſtleriſchen Wert oder erzielte Preiſe bemerkenswert. Von den neueren: Nr. 4, Rudolf von Alts Aquarell mit Anſicht von Maria Taferl, 3600 K; Nr. 16 u. 17, Eugen von Blaas, zwei Bildniſſe junger Italienerinnen, 10500 und 5300 K; Nr. 24, Brocky, eine weißgekleidete Dame mit Spitzenhut auf einer Gartenbank vor Gebirgslandſchaft, 9300 K; Nr. 25, Wenzel Brožiks Kopf des Königs aus ſeinem bekannten „Konzil von Konſtanz", 4000 K; Nr. 28, Hans Canons lebensgroßes Bruſtbildnis von ſich ſelbſt, in Wams, weißem Kragen und Pelzmütze, 6500 K; Nr. 36, ein kleines Waſſerfarbenbild eines Alpenveilchens von Moritz Michael Daffinger, mit Düreriſcher Liebe der Natur abgelauſcht, 400 K; Nr. 37, ein Herrenporträt Joſef Danhauſers, 3400 K; Nr. 53,

Friedrich Gauermanns Heimkehr von der Jagd, 23000 K; Nr. 71, ein Herrenbildnis von der Hand des einſt mit Recht ſo geſchätzten Porträtiſten und Tiermalers Rudolf Huber, der nur deshalb heute ſo wenig gekannt iſt, weil faſt alle Werke ſeiner Hand, die man ihm einſt mit Gold auslegte, in den Schlöſſern des öſterreichiſch-ungariſchen Adels zerſtreut, der Allgemeinheit unzugänglich ſind, nur 820 K; Nr. 87, Leopold Kupelwieſers Frauenbildnis im blauen Kleid und mit violettem Überwurf, 4100 K; Nr. 89, Johann Baptiſt Lampi d. Ä. Porträt Kaiſer Franz' I. und ſeiner dritten Gemahlin, 16000 K; Nr. 431, eine Madonna von dem jüngeren Maler desſelben Namens mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Joſef in einer Landſchaft, 6200 K; Nr. 93, von Hans Makart das Bild ſeines kleinen Töchterchens in einem Korb von einem Pintſcher bewacht und einer Eidechſe belauſcht, von ihm ſelbſt „Gretl in der Staude" zubenannt und Herrn Strniſchtie zugeeignet, nur 6200 K; Nr. 99, ein intereſſantes Schubertbildnis von G. v. Melegh ergab 15400 K; Nr. 103, ein J K. (wohl Joſef Kriehuber) monogrammiertes Herrenbildnis, 2000 K; Nr. 114, ein Herrenporträt von der Hand des Kopenhagener Malers Heinrich Plötz, 10000 K; Nr. 120, Johann Mathias Ranftl, ein in eine Fuchsfalle geratener Jagdhund, 10600 K; Nr. 123 u. 124, zwei Herdenbilder von Louis Maria Dominique Robbe, 2700 u. 2800 K; Nr. 125, von Jean Baptiſte Robie, ein großes Stilleben, 2700 K; Nr. 127, ein Bauernmädchen im Heu von Franz Rumpler, 4500 K; Nr. 128, von Carl von Saar, ein Bruſtbild des Schriftſtellers Alexander Baumann, 3500 K; Nr. 132 u. 133, eine Schelde- und eine Parklandſchaft von Jakob Emil Schindler, 12500 u. 4000 K; Nr. 139 u. 140, zwei Stilleben Max Schödls, 4800 u. 2600 K; Nr. 142, ein Almbild Anton Schrödls, 4000 K; Nr. 145, eine von Moritz von Schwind liebevoll durchgearbeitete Vorlage zu einem Prunkpokal zu Ehren des deutſchen Liedes, 2000 K; Nr. 150, Alphons Spring, acht bayriſche Charakterkopfſtudien, 1400 K; Nr. 159, ein Frauenbildnis Eduard Veiths, 3200 K; Nr. 165, 167 u. 168, drei Ferdinand Georg Waldmüller, der erſte ein blondlockiger Klein-Mädchenkopf, der aus den blauen Seidenvorhängen ſeines Bettchens dem Beſchauer einen „Guten Morgen!" zulacht, die zwei anderen bibliſche Bilder: „Chriſtus und die Samaritanerin" und eine „Auffindung Moſis" erzielten 29000, 3100 u. 6200 K (zu wohltätigem Zweck), während ſein „geſtörtes Rendezvous" (Nr. 165) nicht zur Verſteigerung kam.

Von den Bildern alter Meiſter und ihren erzielten Preiſen wären zu nennen: Nr. 180, Jacopo Amigoni, zwei lebensgroße nackte Kinder, 2600 K; Nr. 183, eine Annibale Carraci zugeſchriebene Madonna mit verehrendem heiligen Mönch, 3800 K; Nr. 189, ein bemerkenswerter „Tempelgang Mariä" aus der Nähe Albrecht Dürers, 20000 K; Nr. 196 u. 197, zwei Werke, Lukas Cranach dem Ä. zugeſchr., der Seelen wägende Erzengel Michael und ein heiliger Chriſtoph, zuſammen 31000 K; Nr. 199, Antoni Mor, Bruſtbild eines bärtigen Mannes von 1566, 22500 K; Nr. 200, ein Bildnis Georg Frundsbergs, dem Giovanni Antonio da Pordenone zugeſchr., 1600 K; Nr. 201 u. 202, Auguſt Querfurt, zwei kriegeriſche Szenen, 950 u. 1000 K; Nr. 208, die Halbfigur Anton Rummels von Lichtenau von einem Tiroler Meiſter des 16. Jahrhunderts, 3900 K; Nr. 210, Venezianer Meiſter des XVI. Jahrhunderts ein Bild, das von Janitſchek in die Nähe Tintorettos gerückt wurde, 5800 K; Nr. 211, eine große Tafel mit figurenreicher Allegorie auf Karl V., den Triumphzug des Friedens und Glaubens darſtellend und von Sebaſtian Vrancx vom Jahre 1628 ſigniert, 10200 K; und endlich Nr. 215, eine Leda mit Schwan von Marcello Bacciarelli, 2100 K.

Unter den ſonſt noch zur Verſteigerung gelangten Gegenſtänden war Nr. 275, eine kleine bemalte Gipsgruppe, Madonna und ſpielendes Kind nach italieniſchem Vorbild von etwa 1800, um 500 K; Nr. 277, eine kleine bemalte und teilweiſe vergoldete Pietà aus Ton, öſterreichiſch vom XVII. Jahrhundert, 550 K; und Nr. 290, eine Madonna auf Weltkugel des XVII. Jahrhunderts um 560 K bemerkenswert. Eine Neuwiener bunte Biskuitgruppe des Feldmarſchalls Radetzky zu Pferd mit Ordonnanzoffizier von 1851 ging um 1450 K weg; auch Porzellan und einige Fayencekrüge erzielten hohe Preiſe. G. W.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Neues vom Berliner Kunſtmarkt und Sammelweſen

Der Verkauf der Sammlung James Simon hat, wie das garnicht anders zu erwarten ſtand, ſowohl unter den Sammlern wie auf dem Kunſtmarkt in Berlin eine lebhafte Beunruhigung hervorgerufen. Beinahe jeden Tag tauchte zunächſt ein anderes Gerücht auf, das wiſſen wollte, ſchon wieder habe ein anderer bedeutender Berliner Sammler ſich ſeines Beſitzes ent-

äußert. Der Valutaunterschied, die zunächst einmal ruhigen Zeiten, die dem Berliner Kunstmarkt bevorstehen, wurden geltend gemacht, um eine plötzliche Leidenschaft der großen Sammler, sich von ihrem Besitze zu trennen, zu erklären. Viel mochte dabei auch ausmachen, daß, angesichts der unruhigen Verhältnisse, ein großer Teil des Privatbesitzes nicht an gewohnter Stelle zu sehen, sondern in sichere Regionen geflüchtet ist.

Viel von den Gerüchten hat sich ja zurzeit nicht bestätigt. Von James Simon sind allerdings der Vermeer, der auf über 1½ Millionen geschätzt wird, und der Franz Hals nach Holland gewandert, und wir werden von ihnen sicher nicht mehr als den Franz Hals, und auch den noch recht unwahrscheinlich wiedersehen. Den gleichen Weg ist der Franz Hals des Herrn von der Heydt gegangen, auch durch den gleichen Händler. Das männliche Bildnis aus der Sammlung Leopold Koppel wird im Handel angeboten, aber der geforderte Preis von 2 Millionen Mark — man spricht jedenfalls davon — ist natürlich sehr hoch und läßt eigentlich auch nur noch das Ausland offen. Im Gegensatz hierzu hat Herr Oskar Huldschinsky den kleinen, schönen Adrian van de Velde aus der Sammlung Simon gekauft, er soll ihn mit weit über 100000 Mark bezahlt haben.

Von vielem anderen spricht man, ohne das viel Positives daran ist; am hartnäckigsten erhalten sich die Gerüchte über weitergehende Veräußerungen aus der Sammlung Koppel.

Der Handel befürchtet vor allem, daß so große Verkäufe möglicherweise ein deutsches Ausfuhrverbot zur Folge haben könnten, das seinerseits unseren Handel behindern würde, sich am Valutaunterschied des kommenden Marktes wieder etwas zu stärken. Sind die idealen Gründe für ein solches Ausfuhrverbot auch einleuchtend, so ist doch die Beunruhigung des Handels verständlich angesichts der drohenden Erhöhung der Luxussteuer auf 25 % — ein Plan, von dem man schon sehr ernsthaft sprechen hört — und der sehr hohen Vermögensabgabe, die nicht nur für die guten Jahre, sondern auch für die schlechten Jahre 1913/1914 veranschlagt wird. K.

Dresden

Kunstausstellung Emil Richter, Dresden. Anläßlich der vom Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst vermittelten Ausstellung: Expressionistische Graphik, gingen Arbeiten von Delavilla, Erich Heckel, Paul Klee, Franz Marc, Moritz Melzer, Felix Müller, Otto Müller und Schmidt-Rottluff in Privatbesitz über.

Leipzig

Unter der Firma Friedrich Dehne ist hier ein neuer Verlag gegründet worden, der sich ausschließlich der Pflege der zeitgenössischen Griffelkunst widmen wird. Mit einer Reihe bedeutender Graphiker sind bereits Abkommen über Veröffentlichungen getroffen worden, deren Ankündigung in Kürze auch im Cicerone erfolgen wird. Die neuen Räumlichkeiten werden im Gebäude der Mitteldeutschen Privatbank, Tröndlinring 3, im März eröffnet werden.

München

Die Galerie Caspari übernahm aus dem Besitz der Samlung James Simon das Hauptbild von Goya „Frau mit weißem Haar".

Neue Kataloge

J. Schulman, Amsterdam, Keizersgracht 448. Catalogue LXXIII. Janvier 1919. La Guerre Européenne 1914—18. Médailles, Décorations, Monnaies et Marques de Nécessité, Papiers-Monnaie, Insignes. (Mit 12 Tafeln und 23 Abbildungen im Text.) Sehr wichtig für Kriegssammlungen, Bibliotheken usw.

J. St. Goar, Frankfurt a. M., Junghofgasse 5. Katalog 109. Eine Auswahl interessanter, wertvoller und billiger Bücher aus allen Wissensgebieten.

Emil Hirsch, München, Karlstr. 10. Bibliothek Dr. Georg Hirth (Bavarica, Schöne Einbände, Holzschnittwerke, Inkunabeln und Drucke des 16. Jahrhunderts, Kunst, Kupferwerke des 18. Jahrhunderts, Deutsche und französische Literatur, Ornamentwerke, Französ. Revolution). Versteigerng 3. und 4. März 1919.

F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M., Buchgasse 11 A. Nachlässe Frankfurter Künstler (Antonio Becker, Heinz Wetzel, Paul Klimscht), Francofurtensien. Versteigerung 25. Februar 1919.

Oskar Rauthe, Berlin-Friedenau, Handierystr. 72, Antiquariatsverzeichnis Nr. 72, Graphik.

Der Katalog enthält ältere und neuere Graphik von der Zeit Dürers bis auf Slevogt, Ansichten und Handzeichnungen. Unter den Radierern sind besonders gut Louis Legrand und Félicien Rops vertreten.

Nach Schluß der Redaktion eingegangen

München

Die graphische Sammlung hat die erste Reihe ihrer Neuerwerbungen ausgestellt, die Handzeichnungen und Graphiken von Fritz Boehle, Bernh. Buttersack, Graf Kalckreuth, Käthe Kollwitz, Max Slevogt und Hans Thoma umfaßt und damit wenigstens andeutungsweise einen entschiedenen Schritt in die Moderne dokumen-

tiert. Denn wer den Schlendrian der letzten Verwaltungsperiode dieser Sammlung noch in Erinnerung hat, weiß, daß die neue Leitung unendlich viel nachholen muß, um mit der Entwicklung selbst Schritt zu halten. Hoffentlich gelingt es ihr nach und nach, das höchste Niveau an künstlerischer Qualität zu erreichen. Über den Wert dieser ersten Erwerbungen läßt sich im einzelnen streiten, sofern es sich z. B. um die besondere Bevorzugung von Meistern wie Boehle handelt. n.

Berlin

Die Freie Sezession E. V., Ehrenpräsident Max Liebermann, veranstaltet in der Zeit vom 15. April bis 1. Juli d. J. ihre diesjährige Frühjahrsausstellung. Der Ausstellung von Gemälden und Plastiken soll eine graphische Ausstellung angeschlossen werden.

In der Galerie Ferdinand Möller hat Theo v. Brockhusen, der erste Vorsitzende der Freien Sezession E. V., eine umfangreiche Sonderausstellung veranstaltet. Außer den Schöpfungen des letzten Jahres sind Werke früherer Schaffensperioden mit zur Ausstellung gekommen.

Breslau

Galerie Ferdinand Möller. Die in Berlin mit großem Erfolg gezeigte Sonderausstellung Wolf Röhrichts ist nach Breslau überführt worden. Sieben Hauptwerke dieser Ausstellung gingen in Privatbesitz über.

München

Ende dieses Monats eröffnet die Galerie Caspari eine Ausstellung von 22 Münchener Graphikern, die sich zu einem Verband „Die Mappe" zusammengeschlossen haben und jetzt erstmalig ausstellen. Diesem Verband gehören u. a. an Oberländer, Halm, Scharff, Unold, Caspar, Hoerschelmann, Großmann, Seewald. Die Ausstellung soll später auch in anderen deutschen Städten gezeigt werden.

München

Eine jüngst gebildete Vereinigung unter dem Namen „Gruppe der Hundert" soll die wirtschaftlichen und rein künstlerischen Interessen der am meisten fortschrittlich gesinnten Münchener Künstler vertreten, ohne daß der Zusammenschluß Vereinscharakter hat. Den geschäftsführenden Ausschuß vertreten Max Unold und Paul Renner.

Der graphische Kunstsalon (Ludwigstr. 26) vereinigt in seinen intim abgestimmten Räumen graphische Arbeiten folgender jüngern Künstler: Elisabeth Plenk-Helferich (Zeichnungen zu E. T. A. Hoffmanns „Königsbraut" u. a.), Josef Plenk, J. Steinhardt und Dietrich-Dresden.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 5	13. März	Heft 5	7. März
„ 6	27. März	„ 6	21. März
„ 7	10. April	„ 7	4. April

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Galerie Caspari :: München

März-Ausstellung:

Die Mappe

Zeichnungen von Oberländer,
Gulbranssou, Scharff usw.

Brienner Straße 52 (Eichthalpalais)

Galerie
Ferdinand Möller

BERLIN — Potsdamer Str. 134c
BRESLAU — Museumplatz Nr. 13

WERKE ERSTER MEISTER
und junger, zukunftsreicher Künstler

VERKAUF — ANKAUF

Gemälde

von **Stauffer-Bern** †

und andere **Seltenheiten** des Kunstmarktes verkauft

Rheins, Berlin NW 7
Unter den Linden 71

Unentbehrlich für Sammler französischer Kunst

W. BÜRGER-THORÉ

Französische Kunst im 19. Jahrhundert

Deutsche Bearbeitung von
A. SCHMARSOW
und B. KLEMM

Preis: In Geschenkkarton (drei Bände) zusammen . . . . . Mark 16,50
Der 3. Band enthält ein ausführliches Namensregister mit Hinweisen usw.

KLINKHARDT & BIERMANN
VERLAG / LEIPZIG

Niederländiſche und deutſche Kleinbronzen im Herzoglichen Muſeum zu Braunſchweig

Mit 7 Abbildungen

Von CHR. SCHERER

Die Sammlung der Kleinbronzen im Herzoglichen Muſeum zu Braunſchweig findet leider ſelbſt in Fachkreiſen noch immer nicht diejenige Beachtung, die ſie nach Umfang und Bedeutung beanſpruchen darf. Zwar hat Wilhelm von Bode in ſeinem großen Bronzentafelwerk eine Anzahl italieniſcher Statuetten der Sammlung veröffentlicht und damit zum erſtenmal die Aufmerkſamkeit in weiterem Maße auf dieſelbe gelenkt, im allgemeinen aber iſt ſie, von kurzen, mehr oder weniger rühmenden Erwähnungen abgeſehen, wiſſenſchaftlich nur ſelten ausgenutzt worden. Vor allem gilt dies von den Kleinbronzen niederländiſcher und deutſcher Herkunft, unter denen ſich eine ganze Reihe künſtleriſch hervorragender und kunſtgeſchichtlich intereſſanter Stücke befindet, die ein wertvolles Forſchungsmaterial darſtellen. Dieſes der Wiſſenſchaft für manche noch der Entſcheidung harrende Unterſuchungen zugänglich zu machen, ſoll der Zweck einiger Aufſätze ſein, die in zwangloſer Folge eine Anzahl deutſcher und niederländiſcher Kleinbronzen des Muſeums veröffentlichen und kritiſch zu würdigen verſuchen wollen.

Den Anfang möge eine 0,410 hohe nackte Frauenfigur machen, die in etwas vorgebeugter Haltung mit ſeitlich geneigtem Kopfe auf einem runden Bronzeſockel ſitzt, wobei ſie das linke Bein über das ein wenig angezogene rechte gelegt hat und mit der Rechten den linken Fuß berührt, während ſie in der Linken ein Tuch oder einen Schwamm hält (Abb. 1). Sie iſt alſo als Badende dargeſtellt in einem Motiv, das die Kunſt ſchon ſeit der Antike in unzähligen Variationen gern behandelt hat. Dabei pflegt man ſolche und ähnliche Figuren mit Vorliebe auf Venus zu taufen, eine Benennung, die zwar für die Antike berechtigt erſcheint, ſeit der Renaiſſance aber um ſo weniger am Platze iſt, als hier ſogar altteſtamentliche Frauen, wie Suſanna und Bathſeba, im Akte des Badens durchaus geläufige Erſcheinungen ſind. Man wird daher auch bei dieſer Figur trotz der vollendeten Schönheit ihrer Körperformen und der muſchelartigen Stirnkrone im ſchön geordneten, in zwei langen Flechten über Schulter und Rücken fallenden Haar weniger an eine Venus, wofür ſie bisher gegolten hat, als an eine Nymphe oder Najade zu denken haben.

Abb. 1. Badende Nymphe. Werkſtatt des Adriaen de Vries.

Abb. 2. Erzengel Michael mit dem Satan, gegoſſen von Caſpar von Turkelfteyn 1647.

Wie dem aber auch ſei, nicht auf die Benennung kommt es hier an, ſondern auf die Frage nach dem Künſtler und der Zeit, der die Statuette angehört. Um dieſe Frage zu beantworten, wird es ſich zunächſt empfehlen, wiederum von dem Motiv des Bades auszugehen, da dieſes ganz von ſelbſt auf einen beſtimmten Darſtellungskreis, nämlich auf die dekorative Brunnenplaſtik, hinzuweiſen ſcheint. Figuren wie die vorliegende laſſen ſich ja gerade wegen ihrer nahen Beziehung zum Waſſer von vornherein am eheſten als Brunnenfiguren deuten, ſei es, daß ſie dazu beſtimmt waren, als Hauptfiguren einen Brunnenaufbau zu bekrönen oder auch als Nebenfiguren den Sockel eines ſolchen zu ſchmücken. Wenn wir nun unter den bekannten öffentlichen Monumentalbrunnen Deutſchlands Umſchau halten nach ähnlichen Figuren, werden ſich unſere Blicke naturgemäß zuerſt auf das durch ſeine prächtigen Brunnenanlagen berühmte Augsburg richten. Hier war ſchon 1594 der Auguſtusbrunnen Hubert Gerhards entſtanden, dem wenige Jahre ſpäter der Merkur- (1599) und Herkulesbrunnen (1602) folgten, beide nach Modellen von Adriaen de Vries durch Wolfgang Neidhard gegoſſen. An letzterem Brunnen, dem größeren und künſtleriſch bedeutenderen von beiden[1], ſitzen vor den abgeſtumpften Ecken des dreiſeitigen Sockels drei anmutige nackte Frauengeſtalten, die als Nymphen oder Najaden in anſchaulicher Weiſe das Element des Waſſers verkörpern: die eine ringt das Waſſer aus ihren offenen Haaren, die andere aus einem Tuch, während die dritte, das rechte Bein über das linke gelegt, aus einer Kanne Waſſer über ſich zu gießen im Begriffe ſteht.

[1] Abgebildet u. a. bei H. Lüer, Technik der Bronzeplaſtik, Abb. 65 u. Abb. 66, S. 64.

Dieſe Figur nun iſt es, mit der unſere Statuette in ihrer ganzen Haltung wie in den Hauptmotiven ihrer Bewegungen die allergrößte Ähnlichkeit zeigt. Wie dieſe, ſo iſt auch jene als Badende gedacht, doch trat an Stelle des Schwammes oder Tuches ein Gießgefäß, wodurch natürlich auch die Bewegung der dieſes Gefäß haltenden Hand eine andere geworden iſt. Hierin beſteht aber auch, von der andersartigen Anordnung des Haares abgeſehen, der einzige bemerkenswerte Unterſchied beider Figuren, die ſich ſonſt in allen Punkten, ſo vor allem in der charakteriſtiſchen Art des Sitzens, wobei das eine Bein angezogen, das andere übergelegt iſt, und in der Haltung des nach dem übergelegten Fuße greifenden Armes durchaus gleichen. Freilich iſt die Funktion der Glieder vertauſcht, ſodaß was dort rechts war, hier links geworden iſt; ein Umſtand, der zwar auf den erſten Blick befremden könnte, weil dadurch der Linken ſcheinbar eine größere Bedeutung beigelegt wird, der aber in der dargeſtellten Handlung, wo beide Hände in gleichem Maße beſchäftigt erſcheinen, durchaus verſtändlich und am Platze iſt.

Steht ſomit unſere Statuette ſchon nach Erfindung wie Kompoſition in engſter Beziehung zu jener Großbronze, ſo paßt ſie auch dem Stile nach durchaus zu ihr und zeigt wie ſie alle Eigentümlichkeiten, die die Kunſtweiſe Adriaens de Vries kennzeichnen[1]: eine etwas geſuchte und gekünſtelte Stellung mit allerlei, auf eine maleriſch-dekorative Wirkung abzielenden Überſchneidungen, eine weiche und ſchmiegſame Modellierung mit glatter Behandlung der Körperoberfläche, einen etwas koketten, aber geiſtig leeren Ausdruck des Kopfes mit charakteriſtiſch zugeſpitzter Naſe. Alle dieſe, der manieriſtiſchen Kunſt jenes niederländiſchen Meiſters eigentümlichen Merkmale laſſen außer Zweifel, daß auch unſere Statuette, wenn nicht als ein eigenhändiges, ſo doch ſicher als ein aus ſeiner Werkſtatt hervorgegangenes Werk angeſehen werden muß. Ob ſie aber als eine Art Vorſtudie zu der Augsburger Figur oder als eine freie Kopie derſelben zu gelten hat, wird ſich nicht ſo leicht entſcheiden laſſen; doch muß ſie, ſo oder ſo, der Entſtehung des Herkulesbrunnens zeitlich nahe ſtehen.

[1] Siehe C. Buchwald, Adrian de Vries 1899, S. 92ff.

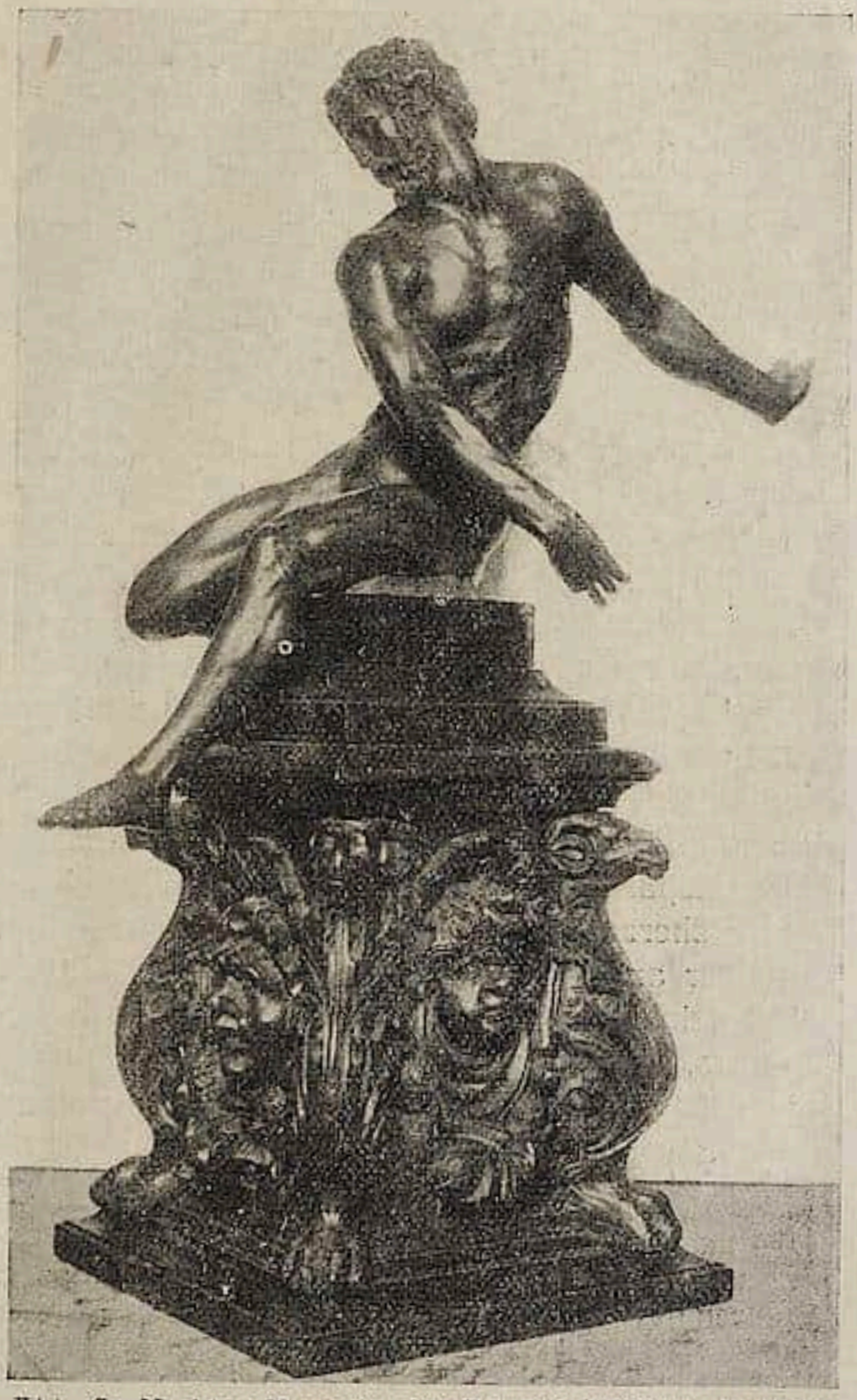


Abb. 3. Nackter Mann in der Art des Adriaen de Vries.

Auch das zweite Werk, das wir hier betrachten wollen, führt uns nach Augsburg. Denn die 1,010 hohe Gruppe des Erzengels Michael, der in niederſchwebender Haltung mit dem Flammenſchwert in der hocherhobenen Rechten über dem ſich unter ſeinen Füßen windenden, kopfüber herabſtürzenden Satan ſteht (Abb. 2), iſt, wie ſchon ein flüchtiger Blick lehrt, nichts weiter als eine verkleinerte, aber faſt in allen Einzelheiten getreue Kopie der bronzenen Koloſſalgruppe über dem Portal des dortigen Zeughauſes, die Johannes Reichel aus Landsberg[1] 1607 gegoſſen hatte. Wenn man abſieht von dem Sockel, der mit ſeinen kugelhaltenden Adlerkrallen, kräftigen Voluten und ſchweren Frucht- und Blumengehängen ungleich reicher geſtaltet iſt, ſowie von einigen geringfügigen Abweichungen, wie z. B. der Haltung des Kopfes und der Bewegung des rechten Armes bei der Figur des Satan, entſpricht die Reduktion faſt völlig genau dem Originalwerk; es ſei denn, daß bei jener die Figur des Erzengels noch etwas ſchlanker und geſchmeidiger und die Modellierung der beiden Körper noch ſorgfältiger und detaillierter erſcheint als bei ihrem Vorbild. Auch ſonſt verdient die wundervolle Ausführung des Ganzen: der vollendete Guß, die feine Ziſelierung aller Einzelheiten und die gleichmäßig ſchöne, graugrüne Kunſtpatina[2] uneingeſchränktes Lob.

Was aber dieſe Gruppe beſonders intereſſant macht, iſt der Umſtand, daß ſie an der Rückſeite des Sockels die Künſtlerbezeichnung C·V·TS 1·6·4·7 trägt. Nachdem ich zunächſt vergeblich bei Nagler und an anderen Stellen nach einer Erklärung dieſer Bezeichnung geſucht hatte, ſtieß mir bei meinen weiteren Nachforſchungen in dem Werke von H. Lüer und M. Creutz, Geſchichte der Metallkunſt I, S. 499 der Name des niederländiſchen Gießers Gaspard de Turkelsteyn auf, mit dem, wie ich glaube, die Löſung obiger Bezeichnung gefunden ſein dürfte.

Was zunächſt die Perſon dieſes faſt unbekannten Künſtlers betrifft, ſo bemerkt Lüer an jener Stelle, jedoch ohne nähere Angabe ſeiner Quelle, daß Turkelſteyn im Jahre 1610 „einen 60^0 Pfund ſchweren wappenhaltenden Löwen nach dem Modelle des Jean de Montfort für das ſonſt aus ſchwarzem Marmor gefertigte Grabmal Johannes II. von Brabant und ſeiner Gemahlin Margarete von York in S. Gudula in Brüſſel“ gegoſſen habe, eine Notiz, die ich dann in Wurzbachs Niederländ. Künſtlerlexikon II, S. 723 beſtätigt fand. Da hier auch die Quelle mitgeteilt wird, nämlich die von A. Pinchart 1860 herausgegebenen „Archives des arts, sciences et lettres, documents inédits I, p. 126 und II, p. 171 f., war eine Nachprüfung jener Nachricht möglich, die in allen weſentlichen Punkten ihre Richtigkeit ergab. Ergänzend ſei hiernach nur noch hinzugefügt, daß Gaspard (de) Turkelſteyn (Turchelſteyn) um jene Zeit als Erzgießer[3] im Dienſte des Erzherzogs Albrecht und ſeiner Gemahlin Iſabella ſtand und ein in ſeinem Fache offenbar angeſehener Meiſter geweſen ſein muß. Zehn Jahre ſpäter (1620/1) begegnet dann ſein Name, im Zuſammenhang mit dem von Rubens und einem Bildhauer van Schorre, nochmals in einer Urkunde, die ſich auf eine Zahlung an jene drei Künſtler für Arbeiten, die ſie im Auftrage des genannten kunſtſinnigen Fürſtenpaares geliefert hatten, bezieht. Bei dieſer Gelegenheit wird als ein weiteres Werk Turkelſteyns eine

[1] Bei P. von Stetten, Erläuterungen . . . . aus der Geſchichte der Reichsſtadt Augsburg 1765 wird bald Landsberg (S. 125), bald Rain in Baiern (S. 124) als Heimat des Künſtlers genannt.

[2] Von einer Beſchreibung der Patina muß hier im allgemeinen abgeſehen werden, da zahlreiche Bronzen des Muſeums infolge einer, vor längeren Jahren vorgenommenen barbariſchen „Reinigung“ mittels Bürſten und Säuren ihre urſprüngliche Patina und damit auch einen großen Teil ihres eigentümlichen Reizes eingebüßt haben.

[3] In den Urkunden wird er bald „fondeur en cuivre“, bald „fondeur en métal“ genannt.

Abb. 4. Zwei Kinderfiguren von Peter Viſcher d. Ä.

gegoſſene, für eine Inſchrift beſtimmte Kupferplatte erwähnt, ein Werk alſo, das wir uns in der Art gewiſſer Epitaphien in Kartuſchenform mit einer künſtleriſch verzierten Umrahmung werden vorzuſtellen haben. Dies iſt anſcheinend alles, was wir an literariſchen Nachrichten über dieſen Erzgießer und ſeine Tätigkeit[1] beſitzen.

Wenn wir nunmehr nochmals zu jener Bezeichnung zurückkehren, dürfte deren Deutung auf den Namen dieſes Künſtlers unſeres Erachtens wohl kaum ernſterem Widerſtand begegnen. Sobald man nämlich an Stelle des franzöſiſchen Sprachgebrauchs den vlämiſchen zugrunde legt oder, beſtimmter ausgedrückt, ſich den franzöſiſchen Namen Gaspard de Turchelſteyn ins Vlämiſche überſetzt denkt, wird aus letzterem ein Caspar van T., wobei dahin geſtellt ſein mag, ob dieſer wirklich ein Vlaeme oder vielleicht auch ein Deutſcher geweſen und ob alsdann in ſeinem Namen vielleicht ein Hinweis auf ſeine nähere Herkunft zu erkennen ſei. Auch Bedenken zeitlicher Art ſtehen einer ſolchen Deutung der Signatur nicht entgegen. Da aber zwiſchen dem erſten bekannten Werk des Künſtlers, dem Löwen in S. Gudula, und unſerer Michaelgruppe ein Zeitraum von 37 Jahren liegt, kann er dieſe letztere erſt in einem höheren Lebensalter, d. h. als ein etwa 60jähriger gefertigt haben.

Schwieriger wie dieſe beiden Werke iſt ein drittes kunſtgeſchichtlich einzuordnen, nämlich die 0,530 hohe Figur eines nackten Mannes in ſtark pathetiſch geſpreizter

[1] Nach Buchwald a. a. O., S. 113, Anm. 42 ſoll ſich an einer in Wien befindlichen faſt lebensgroßen Bronzegruppe, die Herkules im Kampfe mit dem Löwen darſtellt und in die Richtung A. de Vries gehört, ein Stempel VT (?) befinden; es wäre zu unterſuchen, ob vielleicht auch dieſes Werk und ein ebendort befindliches Gegenſtück mit Turkelſteyn im Zuſammenhang zu bringen ſei.

Haltung (Abb. 3). Nach linkshin ſitzend hat er das linke Bein vorgeſtreckt, das rechte im Kniegelenk ſcharf gebogen und emporgezogen; dabei wirft er den Oberkörper in heftiger Bewegung nach links herum, indem er den linken Arm weit von ſich ſtreckt, den rechten aber über den Leib herübergreifen und ſo der Oberkörperbewegung folgen läßt. Der Kopf hingegen mit dem kurz gelockten Haar und Bart wendet ſich ab, indem er leicht ſeitwärts geſenkt nach der entgegengeſetzten Richtung über die rechte Schulter blickt. Kommt ſomit einerſeits durch dieſe gekünſtelte Haltung mit ihrem Übermaß von contrapoſtiſchen Motiven und Überſchneidungen eine überaus ſtarke, ja gewaltſame Bewegung in die ganze Figur, ſo ſteht anderſeits ganz im Einklang hiermit die übertrieben ſorgfältige, ja faſt kleinliche Art der Durchbildung des nackten Körpers, die zwar ein ungewöhnliches Verſtändnis desſelben und virtuoſes Können verrät, die aber auch zugleich ein allzu deutliches Streben nach äußeren Effekten zur Schau trägt. Alles in allem alſo eine faſt ſchon barock zu nennende Figur, zu der der Sockel im Stil der Florentiner Hochrenaiſſance mit ſeinem derben Schnitzwerk, falls er, wie es ſcheint, dazu gehörig iſt[1], eine vortreffliche Ergänzung bildet.

Figuren wie die vorliegende ſind ja in der Kunſt jener Zeit in Malerei wie Plaſtik nicht gerade ſelten. Unwillkürlich wird man ſich ſofort der Sockelfiguren Michelangelos an der Decke der Siſtina und vielleicht noch mehr der nach ihrem Vorbild entſtandenen Figuren nackter Jünglinge erinnern, die auf niedrigen Hermenſockeln ſitzend und Fruchtſchnüre haltend auf den um 1598 begonnenen Fresken des Annibale Caracci im Palazzo Farneſe zu Rom[2] erſcheinen. Beſonders unter den letzteren befinden ſich manche, die in ihrer Haltung und Bewegung auffällig unſerer Statuette gleichen. Aber auch die Plaſtik jener Zeit kennt ähnliche Geſtalten, wobei ich nur an die auf dem Beckenrande ſitzenden Figuren an Ammanatis Neptunsbrunnen auf der piazza del Granduca zu Florenz (1571)[3] ſowie an Hubert Gerhards Auguſtusbrunnen in Augsburg (1590/1)[4] erinnern möchte. Gewiß iſt es kein Zufall, daß es wieder gerade Figuren von monumentalen Brunnen ſind, die an erſter Stelle zum Vergleich mit unſerer Statuette herangezogen werden können. Denn darüber kann kein Zweifel ſein, daß letztere mit ihren ſtark bewegten Umriſſen durchaus in den Kreis ſolcher dekorativ-maleriſcher Figuren paßt, wie ſie beſonders an Brunnenanlagen, daneben aber auch an monumentalen Denkmälern Verwendung zu finden pflegten. Wir werden daher auch in ihr, ähnlich wie in der zuerſt beſprochenen badenden Nymphe, einen Entwurf oder ein Modell zu einer ſolchen Figur erkennen dürfen, falls ſie nicht etwa die verkleinerte Kopie eines derartigen, inzwiſchen vielleicht verloren gegangenen Originalwerks darſtellt[5].

Wichtiger wie dieſe Frage dürfte jedoch die nach Zeit und Urheber ſein. Auf den erſten Blick liegt es nahe, die Statuette für eine italieniſche Arbeit von der Hand eines Künſtlers aus dem Kreiſe der Michelangelonachfolger und -nachahmer zu halten. An-

[1] Nicht urſprünglich, ſondern ſpäter hinzugefügt iſt jedenfalls das abgetreppte Zwiſchenſtück, das zwiſchen den eigentlichen Sockel und die Figur eingefügt iſt, vermutlich um das Ganze zu erhöhen.

[2] Siehe Jahrbuch der kunſthiſtor. Sammlung des Kaiſerhauſes. Wien 1906/7, S. 80, 82.

[3] Abgebildet u. a., bei H. Lüer, Technik der Bronzeplaſtik, Abb. 36, 37.

[4] Abgebildet bei Lüer a. a. O., Abb. 59–62.

[5] Im Auktionskatalog des Nachlaſſes Adolf von Beckerath, Lepke Nr. 1755 (8. Mai 1916) iſt unter Nr. 357 (Taf. 26) die Statuette eines ſitzenden Kriegers abgebildet und beſchrieben, die in der Bewegung des Oberkörpers und der Arme eine große Ähnlichkeit mit unſerer Statuette zeigt und dort ebenfalls als „Bronzeguß nach einer Modellſkizze für die Sockelfigur eines Denkmals“ bezeichnet wird.

klänge an gewiſſe michelangeleske Bewegungsmotive und die geſteigerte Formenſprache ſcheinen mit einer gewiſſen Selbſtverſtändlichkeit für eine ſolche Zuweiſung zu ſprechen. Indeſſen läßt ſich unſer Werk, das ja ſchon wegen ſeiner hohen Qualität nur von einem wirklichen Meiſter herrühren kann, mit keiner der wenigen, bisher bekannten Kleinbronzen und ihren meiſt namenloſen Urhebern, ſoweit ſie jenem Kreiſe und der Epoche der Florentiner Hoch- bezw. Spätrenaiſſance angehören, in nähere Beziehung bringen[1]. Denn dazu fehlt ihm das, was auch die meiſten dieſer kleinen Arbeiten noch auszeichnet: jene Größe der Formengebung und jene Kraft der Geſtaltung, wie ſie der Kunſt Michelangelos und ſeiner tüchtigſten Nachfolger eigen wären. Trotz ihrer vortrefflichen Durchbildung iſt und bleibt unſere Statuette doch nur ein bezeichnendes Beiſpiel jener äußerlich ſo effektvollen, innerlich aber leeren und virtuoſen Kunſt des Manierismus.

Damit nähern wir uns aber ganz von ſelbſt ſchon dem Ende des 16. Jahrhunderts und zugleich jener Richtung, die, ausgehend von Gian Bologna, das maleriſch-dekorative Element in die Plaſtik einführt und dadurch einer ganzen Stilepoche dieſer Kunſt ihr beſonderes Gepräge zu verleihen gewußt hat. Unter den Vertretern dieſer Richtung waren es aber bekanntlich vor allem Niederländer, die nach dem Beiſpiel ihres Landmannes Gian Bologna nach Italien wanderten, dort ſeine Schüler oder Mitarbeiter wurden und dann ſpäter des Meiſters Kunſt überallhin verpflanzten. Aus ihrer Schar, die wir durch Baldinucci[2] näher kennen lernen, ragte als einer der erſten Adriaen de Vries hervor, mit dem wir uns ſchon oben zu beſchäftigen Gelegenheit hatten. Wenn ich ihm, wie jene ſitzende Najade, ſo nunmehr auch dieſe Statuette zuſchreiben möchte, ſo veranlaßt mich hierzu nicht etwa eine beſondere Vorliebe für den Künſtler, die man mir vielleicht zum Vorwurf machen könnte, ſondern der Umſtand, daß nicht allein der Stil ſeiner Werke im allgemeinen, ſondern auch die Charakteriſtik, die Conrad Buchwald[3] von Adriaen de Vries und ſeiner Kunſt gibt, ſo vortrefflich im ganzen wie im einzelnen auf unſer Werk paßt, ja geradezu wie darauf zugeſchnitten erſcheint, daß man faſt mit Notwendigkeit ſich zu einer ſolchen Schlußfolgerung gezwungen ſieht. Dadurch erklärt ſich dann auch jene eigenartige Miſchung nordiſcher und italieniſcher Einflüſſe, die ſo oft bei Kleinbronzen eine ſichere Unterſcheidung ſchwierig macht, ſowie insbeſondere jene ſtarke, ihm von ſeinem Lehrer vermittelte Einwirkung Michelangelos, die wir wie in zahlreichen anderen Werken dieſes Niederländers ſo auch in unſerer Statuette wahrnehmen können.

Es iſt nun ein naheliegender Gedanke, die letztere mit einer andern, dem Künſtler mit Recht zugeſchriebenen Kleinbronze, nämlich mit der intereſſanten Wettläuferſtatuette der Sammlung Clemens in München[4], zu vergleichen, die, in Anlehnung an Gian Bolognas Merkur geſchaffen, ſich nach Auffaſſung wie Stil von allen ſeinen Werken wohl am meiſten mit jener berührt, und weiterhin ſich in beiden Jugendarbeiten Adri-

[1] Ich denke hier vor allem an die verſchiedenen Bronzeausgüſſe von Wachsmodellen Michelangelos, die W. von Bode in ſeinem Bronzewerk II, S. 16 zuſammengeſtellt hat und von denen ich hier nur als nächſtliegende Beiſpiele den Torſo eines liegenden Flußgottes und eines Schächers (Taf. 134) ſowie die Gruppe des Simſon im Kampfe mit den Philiſtern (Taf. 135), anführe. Weiter kommen noch in Betracht im großen Bronzewerk Textabbildungen wie Fig. 19—21 ſowie Tafeln 136 (Arbeiten von Montorsoli, Bandinelli u. a.).

[2] Notizie dei professori del disegno 1846, II p. 580.

[3] A. a. O., S. 92 ff.

[4] Ausgeſtellt auf der Ausſtellung plaſtiſcher Bildwerke in München 1907 und abgebildet in der Zeitſchrift für bild. Kunſt 1907, S. 163.

aens, etwa aus ſeiner noch wenig erforſchten florentiner Lehrzeit, vorzuſtellen; da wir aber nur ganz allgemein von des Künſtlers „ſehr lobwürdigen Werken in Italien“ hören, bis jetzt aber keines davon nachzuweiſen imſtande ſind, müſſen wir auch einſtweilen auf eine nähere Ausführung dieſes Gedankens verzichten. Dagegen dürfte man wohl kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß beide Statuetten noch während der Zeit ſeines italieniſchen Aufenthaltes, d. h. etwa Ende der 80er, vielleicht auch erſt Anfang der 90er Jahre, entſtanden ſeien, in jener Periode ſeines Schaffens alſo, von der uns bislang faſt jede Kenntnis fehlt.

Im Vergleich zu der großen Zahl bekannter Bronzekleinbildwerke italieniſcher Herkunft ſind deutſche Kleinbronzen der Renaiſſance bekanntlich ziemlich ſelten und nur in verhältnismäßig geringer Zahl erhalten geblieben. Auch hier darf Wilhelm von Bode das große Verdienſt für ſich in Anſpruch nehmen, das ſpärliche Material zum erſtenmal zuſammengeſtellt und kritiſch geſichtet zu haben[1], wobei er als die einzige Gußhütte von wirklicher Bedeutung, die Deutſchland im 15. und 16. Jahrhundert beſaß, die der Familie Viſcher in Nürnberg feſtſtellen konnte. Ihr, die von Hermann Viſcher dem älteren gegründet, durch ſeinen Sohn Peter den ältern zur höchſten Blüte gebracht und dann 1549 von deſſen jüngſtem Sohne Hans wieder aufgelöſt war, entſtammen weitaus die meiſten deutſchen Kleinbronzen, deren Kenntnis wir in erſter Linie Bode zu verdanken haben. Der von ihm[2] veröffentlichten Gruppe von Werken der Viſcherſchen Werkſtatt ſeien im folgenden noch einige weitere Stücke hinzugefügt.

Zunächſt zwei Figürchen nackter

Abb. 5. Laufender Mann. Viſcherſche Werkſtatt.

[1] Jahrbuch der preuß. Kunſtſammlungen 1908 (21). S. 30ff.

[2] A. a. O. — Siehe auch Die deutſchen Bildwerke, bearbeitet von W. Vöge. (4. Band der Beſchreibung der Bildwerke d. chriſtl Epochen.) Berlin 1910, Nr. 471 ff und J. von Schloſſer. Werke der Kleinplaſtik in der Skulpturenſammlung des Kaiſerhauſes. I, Taf. XII, 2, 3, Taf. XIII. — Neuerdings hat auch F. Schottmüller in ihrem Buche, Bronzeſtatuetten u. Geräte (Berlin 1918) S. 110, Abb. 91 noch eine weitere Figur der Viſcherſchen Werkſtatt, eine Kleopatra des Kaiſer-Friedrich-Muſeums, veröffentlicht.

Knaben (Abb. 4). Der eine — 0,075 hoch — ſitzt am Boden mit etwas angezogenem linken Bein und vorgebeugtem, etwas ſeitlich gedrehtem Oberkörper und hält in der Rechten vor ſich einen Vogel, während die Linke nach hinten untätig am Körper anliegt; der andere (0,070 hoch) ſitzt ebenfalls am Boden mit gerade aufgerichtetem Oberkörper und hat mit beiden Händen ein Hündchen liebkoſend an ſich gedrückt. Es ſind zwei reizvolle Genrefigürchen im Charakter der Putten am Sebaldusgrab[1] und zu einer Gruppe ähnlicher Figürchen gehörig, von denen in dem oben genannten Bodeſchen Aufſatz, Abb. 1, einige abgebildet ſind. Mit dem dort rechts abgebildeten Knaben, zu dem ſich im Berliner Kaiſer-Friedrich-Muſeum das Wachsmodell[2] befindet, ſtimmt unſer zweites Figürchen genau überein, wie denn von letzterem auch noch anderweitige Wiederholungen vorkommen ſollen. Wie die meiſten dieſer Werkchen ſo ſind auch unſere beiden Rohgüſſe von flotter, ſkizzenhafter Behandlung und ganz geringer Ziſelierung[3]; aber gerade hierin beruht neben ihrer humorvollen Darſtellung ein weſentlicher Reiz derſelben.

Abb. 6. Kopf des laufenden Mannes.

Während bei dieſen beiden Figürchen kein Zweifel an ihrer Zugehörigkeit zur Viſcherſchen Gießhütte obwalten kann, wird der Verſuch, auch eine weitere Statuette der Sammlung derſelben Werkſtatt zuzuweiſen, wohl nicht ohne weiteres auf Zuſtimmung rechnen dürfen.

Die Statuette, um welche es ſich hier handelt, iſt 0,610 hoch und gehört damit zu den größten der Sammlung (Abb. 5)[4]. Sie ſtellt einen nackten Mann dar, der weitausſchreitend dahineilt, indem er beide Arme in etwas pathetiſcher Gebärde erhoben und den Kopf ebenfalls aufwärts gerichtet hat[5]. Die ganze Haltung erinnert dadurch lebhaft an die bekannte Statuette des tanzenden Faun aus der casa del Fauno zu

[1] Vergl. A. Mayer, Die Genreplaſtik an Peter Viſchers Sebaldusgrab (1911) S. 6, 23 uſw.
[2] Siehe Vöge a a. O., Nr. 470, Taf. IV.
[3] Es handelt ſich vielleicht um mißlungene Güſſe, wofür einige Gußfehler (Löcher) ſprechen.
[4] Nach einer Mitteilung des Herrn Dr. Ernſt Heinrich Zimmermann ſoll ſich im Genfer Muſeum ein zweites Exemplar der Statuette befinden.
[5] Die Figur ſtand urſprünglich auf einer Bronzeplatte, deren Reſte unter den Füßen noch erhalten ſind, wo ſie ringsum abgeſchnitten iſt. Unter der Sohle des linken Fußes befindet ſich ein Loch. Braune, abgeriebene Lackpatina.

Pompeji (jetzt in Neapel), mit der ſie auf den erſten Blick ſo ſehr übereinzuſtimmen ſcheint, daß man an eine freie Kopie denken könnte, wenn jene Antike nicht erſt 1830 gefunden wäre. So wird man höchſtens von einer unbewußten Nachbildung oder, beſſer geſagt, von einer Nachempfindung ſprechen dürfen, wie man ſie nicht ſelten in der Kunſt beobachten kann.

Wen die Figur darſtellt und ob ſie überhaupt mehr als einen bloßen lebhaft bewegten Akt darſtellen ſoll, dürfte ſchwer zu entſcheiden ſein. An einen Tanzenden zu denken, verbietet der ernſte, ja faſt ſchmerzliche Ausdruck des Kopfes, der vielmehr auf einen Fliehenden oder Schutzflehenden ſchließen laſſen könnte, wobei es der Phantaſie des Beſchauers überlaſſen bleiben mag, welche Geſtalt der antiken Mythologie oder Geſchichte oder vielleicht auch der Bibel[1] er ſich etwa darunter vorſtellen will.

In Wahrheit iſt es ja auch nicht ſowohl der Gegenſtand als ſolcher, der uns hier vor allem intereſſiert, als vielmehr der Stil der Figur und die Stellung, die ſie, kunſtgeſchichtlich betrachtet, einnimmt. Es iſt eine trotz einer gewiſſen Schlankheit doch kräftige Geſtalt mit muskulöſem, gut modelliertem Körper, kurzem Hals und einem völlig realiſtiſch durchgebildeten Kopf (Abb. 6), dem die breite Naſe, die niedrige Stirn, die ſchmalen Augen mit den ſcharf zuſammengezogenen Brauen, die auffallend großen Ohren, das tief in den Nacken reichende, lockige Haar und die eigenartige Barttracht, wobei der Schnurrbart faſt gänzlich fehlt, der Vollbart dagegen nur durch feine Gravierung wiedergegeben iſt[2], ein ganz individuelles, ja geradezu porträtmäßiges Gepräge verleihen: Alles in allem ein keineswegs ſchöner, aber ein durch und durch realiſtiſcher und charaktervoller Kopf. Dieſer ſtarke und herbe Realismus aber iſt es, der meines Erachtens ebenſo beſtimmt gegen einen italieniſchen wie für einen deutſchen Urſprung dieſes Werkes ſpricht. Nur aus einer deutſchen Gießhütte kann letzteres hervorgegangen ſein und wenn dem ſo iſt, kann natürlich nur die Viſcherſche in Frage kommen.

Tatſächlich fehlt es ja hier auch nicht an Analogien, und man braucht ſich nur die vier nackten Eckfiguren heidniſcher und bibliſcher Helden am Unterbau des Sebaldusgrabes gegenwärtig zu halten, um ſofort die große geiſtige wie ſtiliſtiſche Verwandtſchaft zu erkennen, die zwiſchen ihnen und unſerer Statuette beſteht. Noch näher liegt aber vielleicht ein Vergleich der letzteren mit den beiden Bronzefiguren ſchreitender Jünglinge im Hofmuſeum zu Wien und im Nationalmuſeum zu München, die, unter ſich ganz nahe verwandt, auch in der Größe mit unſerer Figur faſt übereinſtimmen[3]. Wie nun jene beiden nach W. von Bodes Vorgang heute allgemein dem Hans Viſcher, dem Schöpfer der bekannten Brunnenfigur des bogenſchießenden Apollo im Nürnberger Rathaus, zugeſchrieben werden, ſo möchte man ein gleiches am liebſten auch bei der Braunſchweiger Figur tun, die ja auf den erſten Blick nach ihren Maaßen wie nach ihrer ganzen Erſcheinung ſo vortrefflich zu jenen beiden Figuren zu paſſen ſcheint, daß die drei faſt wie zuſammengehörig angeſehen werden könnten. Indeſſen ſcheint

[1] Man könnte z. B. an einen Niobiden denken, vielleicht auch an den aus dem Paradieſe vertriebenen Adam.

[2] Unter ſämtlichen, hier in Betracht kommenden Statuetten der Braunſchweiger Sammlung begegnet dieſes techniſche Merkmal nur noch bei der wundervollen Reiterſtatuette des Herzogs Heinrich Julius von der Hand des Adriaen de Vries. Hier iſt ebenfalls der Backenbart des Reiters durch feine Gravierung angedeutet. (Abbildung bei Buchwald a. a. O., Taf. VI.)

[3] Beide nebeneinander abgebildet im Jahrb. d. preuß. Kunſtſamml. a. a. O., S. 42, Die Wiener Figur auch bei v. Schloſſer a. a. O., I, Taf. 13 (Die Wiener Figur iſt 0,715 hoch), Die Münchner bei A. Weeſe in Hirths Stil, I, Nr. 199 u. 180.

mir zwiſchen der Münchener und Wiener Figur einerſeits und der Braunſchweiger andererſeits inſofern ein gewiſſer grundſätzlicher Unterſchied zu beſtehen, als an Stelle der hier vorherrſchenden naturaliſtiſchen Bildung eine mehr auf äußere Schönheit bedachte Auffaſſung getreten iſt, die ſich nicht nur in der gewählteren Haltung und Bewegung, ſondern auch in der gefälligeren Formengebung offenbart. Ich weiß daher nicht, ob wir ein Recht haben, aus einer bloßen, mehr äußerlichen Ähnlichkeit, ſelbſt wenn dazu noch eine gewiſſe Übereinſtimmung in der Bildung des Haares kommt, noch weitergehende Schlüſſe zu ziehen und nun auch unſere Statuette kurzer Hand dem Hans Viſcher zuzuweiſen; jedenfalls bliebe zu erwägen, ob nicht etwa auch der jüngere Peter Viſcher, ja vielleicht ſogar der alte Viſcher als Urheber derſelben in Betracht kommen könnten. Ohne daher dieſe Frage endgültig entſcheiden zu wollen, möge es einſtweilen genügen, auf die intereſſante Statuette aufmerkſam gemacht und ihr einen Platz in der Kunſtgeſchichte angewieſen zu haben, den ſie wohl mit Recht beanſpruchen darf.

Abb. 7. Bogenſchießender Cupido. Nürnberger Arbeit, 16./17. Jahrh.

Es iſt wahrſcheinlich, daß noch andere Stücke unſerer Sammlung auf die Viſcherſche Werkſtatt zurückgehen werden. Von der bekannten Statuette eines ſitzenden, mit dem linken Hinterfuß ſich am Ohre kratzenden Hundes, von dem eine ganze Reihe von Wiederholungen vorhanden iſt[1], ſteht dies ja ſchon lange feſt. Vermutlich wird man ihr aber auch die feine Statuette einer Lukrezia (Nr. 194) zuweiſen dürfen und ein Gleiches wird von dem Modell eines bogenſchießenden Amors (Nr. 192) angenommen werden können, das freilich in der vorliegenden Ausführung nur als ein ſpäterer Guß zu gelten hat.

[1] Vergl. über dieſe Wiederholungen E. W. Braun, Die Bronzen J. von Rh. in Wien 1908, S. 20 zu Taf. 24b. Die beiden Braunſchweiger Exemplare werden hier nicht aufgeführt.

Mit dieſem Figürchen ſtimmt nun in den Hauptmotiven die 0,390 hohe Statuette eines ebenfalls bogenſchießenden Cupido nahe überein, auf die ich noch mit wenigen Worten eingehen möchte. Die Figur des kleinen geflügelten Gottes iſt in eiligem Laufe auf dem linken Fuße ſtehend, den rechten erhoben dargeſtellt, im Begriff, nach rechts hin einen Pfeil vom Bogen abzuſchießen (Abb. 7). Auf dem kurzgelockten Haar trägt er einen ziemlich hohen, oben abgeflachten Hut mit gerade abſtehender Krämpe und Federſchmuck, während an ſeiner rechten Seite an einem über die linke Schulter laufenden Bande ein mit Pfeilen gefüllter Köcher hängt, deſſen Vorderſeite mit Ornamenten im Geſchmack der Hochrenaiſſance geſchmückt iſt. So zeigt die Figur nach ihrer ganzen Erſcheinung wie in verſchiedenen Einzelheiten die größte Ähnlichkeit mit einem Silberfigürchen der ehemaligen Sammlung des Freiherrn K. von Rothſchild in Frankfurt a. M., einer Arbeit Bartl Jamnitzers († 1596), eines Mitgliedes der berühmten Nürnberger Goldſchmiedefamilie[1]. Dieſes Figürchen trägt nämlich nicht nur denſelben charakteriſtiſchen Hut, es iſt auch in einer gleichen Haltung und Laufbewegung dargeſtellt; doch iſt die Funktion der Beine vertauſcht und zugleich ſind die Proportionen geändert, ſo daß aus dem pausbäckigen Knaben der Bronze mit den kräftigen, wohlgerundeten Gliedern eine zierlichere Geſtalt von feinerem Körperbau und leichteren Bewegungen geworden iſt. Im übrigen aber gleichen ſich beide ſo ſehr, daß man wohl von einer gewiſſen Abhängigkeit der einen Figur von der anderen wird ſprechen dürfen. Daß aber tatſächlich bisweilen dieſelben oder ähnliche Modelle zu gleicher Zeit im Erzguß wie in der Goldſchmiedekunſt Verwendung fanden, beweiſen u. a. Gian Bolognas bekannte Genrefiguren von Vogelfängern[2], denen ich als ein weiteres Beiſpiel eine Reiterſtatuette Guſtav Adolfs in der Braunſchweiger Sammlung der Kleinbronzen (Nr. 205) anſchließen kann, von der ſich ein in Silber ausgeführtes Exemplar beim Grafen Elţ in Eltville befindet.

Wer von beiden in ſolchen Fällen das Recht der Erfindung für ſich in Anſpruch nehmen darf, der Erzgießer oder der Goldſchmied, und ob nicht vielleich zuweilen noch ein dritter, nämlich der graphiſche Künſtler, in Betracht zu ziehen iſt, wird ſich nicht immer leicht entſcheiden laſſen. Im vorliegenden Falle möchte ich jedoch dem Goldſchmied den Vorrang der Erfindung zuerkennen, da die Bronze nicht nur nach Ausſehen und Beſchaffenheit[3] den Stempel einer jüngeren Zeit, nämlich des ausgehenden 16., wenn nicht gar des beginnenden 17. Jahrhunderts an ſich trägt, ſondern auch in ihrer techniſchen Behandlung, beſonders in der ſorgfältigen Ziſelierung des Haares und der Flügel wie in der äußerſt ſauberen Ausführung der reichen Ornamentik des Köchers, auf ein Goldſchmiedewerk als Vorbild mit einiger Sicherheit hinzudeuten ſcheint. Schon aus dieſem Grunde, von Gründen ſtiliſtiſcher Art ganz zu ſchweigen, iſt daher ihre Entſtehung in der Viſcherſchen Hütte ausgeſchloſſen; dagegen dürfte ſie ſchon wegen ihrer Ähnlichkeit mit jenem Jamnitzerfigürchen ebenfalls nach Nürnberg zu verweiſen und urſprünglich wohl zur Bekrönung eines Brunnens beſtimmt geweſen ſein, wofür auch die Sockelplatte mit ihrer Andeutung von Waſſer und Wellen zu ſprechen ſcheint.

[1] Abgebildet bei F. Luthmer, Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothſchild. Meiſterwerke alter Goldſchmiedekunſt aus dem 14.—18. Jahrh Frankfurt 1885, II, Taf. 6, ſowie bei M. Creutz, Kunſtgeſchichte der edlen Metalle, Fig. 296. Vergl. auch M. Roſenberg, Der Goldſchmiede Merkzeichen, 2. Aufl. (1911) Nr. 3093a.

[2] Vergl. W. von Bode, Bronzetafelwerk, III, S. 6, Abb. 4.

[3] Die Statuette zeigt einen goldig glänzenden Bronzeton, iſt aber offenbar ſtark verputzt und abgerieben.

Künſtler, Kunſt, Sozialismus

Von CARL EMIL UPHOFF

Es iſt eine nicht abzuleugnende Tatſache, daß Deutſchland und Europa, wenn der bürgerlich-ſozialiſierende Demokratismus obſiegt, einem neuen Zeitalter der Halbkultur entgegen gehen.

Hiſtoriſche Rück- und Umblicke tun für den Einſichtigen nicht mehr not. Er weiß, daß die Niederlage des Sozialismus das Neuaufleben der Mammonsherrſchaft bedeutet und daß, wo der Mammon die Macht hat, der Geiſt, die Kunſt, die Kultur zum Aſchenbrödel- und Luxusdaſein verdammt iſt.

Alſo muß der Geiſtige und der Künſtler ſich auflehnen und mehr wie je Revolutionär ſein, ſoweit ſein Menſchliches in Frage kommt.

Alſo muß der Geiſtige und der Künſtler mehr als je auf ein Stilleben- und Studierſtubendaſein verzichten.

Alſo muß der Geiſtige und der Künſtler mehr als je neben ſeinen Ewigkeitsgefühlen und Ewigkeitsaufgaben die Zeitgefühle und Zeitaufgaben ins Auge faſſen.

Es iſt kein tragiſcher, ſchwere Opfer auferlegender Entſchluß, der nottut. Es handelt ſich nur um das Herabſteigen von einem Piedeſtal, um die Entgötzung der Kunſt und des Künſtlertums.

Allzugern ließ der Künſtler ſich die Thronerhebung, die götziſche Verehrung gefallen. Allzu wohlig hüllte er ſich in den Ruhmesmantel, den die bürgerlich-romantiſchen Menſchen ihm aus billigen Phraſen webten. Allzu willig ließ er ſich götziſch auf das Piedeſtal der Berühmtheit erheben und dadurch vom Leben entfremden oder ſeine für das bürgerliche Daſein gefahrvolle oder mindeſtens unbequeme Lebendigkeit ungefährlich und bequem machen.

So machen es die Unlebendigen mit allem Lebensvollen: es wird auf Throne erhoben und vergötzt. Nunmehr iſt es unſchädlich gemacht und kann ſich doch nicht beklagen. Nunmehr iſt es Gegenſtand der Anbetung und wie alle angebeteten Dinge, wie alle Götter, zur göttlich-götziſchen unnahbaren, unentwickelbaren „Vollkommenheit“ erhoben. Nunmehr iſt das Lebendigſte desaktiviert und die Trägheit hat ihre Ruhe, der Bürger ſein Vergnügen und der Künſtler, das Kunſtwerk — ſeinen Erfolg.

Wie liegen heute die Dinge?

Der Sozialismus iſt keine Parteiſache, keine Klaſſenſache mehr. Dies erkennt ſelbſt der Reaktionäre dadurch an, daß er ſich zum „Sozialiſieren“ entſchließt, zum Teilſozialiſieren natürlich. Der Reaktionäre kann alles Ganze immer nur halb ſehen und anerkennen. Und die beſſere, die weitaus beſſere und der ſorgſamsten Konſervierung werte Hälfte, das iſt immer er und ſein „Intereſſe“. Vor allem ſein Intereſſe! Der Reaktionär iſt ſeinem Intereſſe gegenüber immer höchſt beſcheiden, äußerſt uneigennützig. Er wagt in dieſer Beſcheidenheit nie von meinem, nur von „unſerm“ Intereſſe zu reden. Aber unſer Intereſſe iſt nicht die Halbheit, nicht das Teilſozialiſieren!

Unſer Intereſſe, Menſchen-, unſer Intereſſe, Kunſtſchaffende-, unſer Intereſſe iſt: die Befreiung des Menſchen und der Kunſt aus der Mammonsſklaverei!

Wie iſt es doch noch bis heute?

Der Künſtler erzeugt aus ſchöpferiſcher Erregung ein Kunſtwerk. Niemand hat ihn beauftragt, niemand hat ihn veranlaßt, ſchöpferiſch erregt zu ſein. Nirgendwo beſtand die Notwendigkeit, den Kosmos um ein kosmiſches Weſen zu vermehren. Wie in einem Menſchenpaar die Erregung aufflammt, die zum Zeugen des Dritten treibt, ſo

ſinnlos, ſo überſinnlich ſinnvoll ſchreitet der Künſtler zum Werkſchaffen, wird das künſtleriſche Werk. Iſt es geſchehen, ſteht das Werk da, ein neues Weſen mit ſeinem eigenen Leben, ſo iſt der Schaffende glückhaft müde wie eine Mutter nach der Geburt, glückhaft müde und ruhebedürftig. So unmöglich wie der Mutter mit ihrem Kinde, ſo unmöglich iſt es dem Schaffenden mit ſeinem Werke, den Profit zu überſchlagen, den es ihm oder den andern bringen könnte.

Die Welt lächelt wohlwollend über die Unpraktiſchen. „Ach ja, dieſe komiſch eingebildeten Mütter, die in ihrem Kinde das Kind erblicken!“ „Ach ja, dieſe komiſch eingebildeten Künſtler, die ihr Werk als unſchätzbar anſehen!“

Das Gebären wird prämiiert. Dem Künſtler wird ſein unſchätzbares Werk bezahlt, mehr oder weniger hoch, je nach ſeiner Berühmtheit. Was gibt es da zu proteſtieren? Iſt es nicht immer ſo geweſen? Wird es nicht immer ſo ſein? Es gibt eben keine andere Löſung und die Mütter und Künſtler müſſen ſich ihre Empfindſamkeit abgewöhnen.

Hat es noch Zweck, auf die ethiſche und äſthetiſche Entartung eines Lebens hinzuzuweiſen, das alles, auch das Schöpfen und Gebären, mit Geld aufwägt? Das ſeine Fundamente ganz auf Geld und Gut aufgebaut hat? Das jedes andere Wertungsvermögen eingebüßt hat?

Iſt es noch zweckmäßig, jene „Künſtler“ zu geißeln, die der guten Einkommenausſichten wegen Künſtler „wurden“?

Die Geldwelt war ſchon vor dem Kriege gegen ethiſche Anrufe abgeſtumpft; der Krieg hat ſie noch ſtupider gemacht. Es gibt nur noch ein Mittel zur geiſtigen Erweckung: die große Not, an deren Beſeitigung ſich auch die gefüllteſten Geldſäcke vergeblich abmühen. Die große Not, wo der Mammonsreichtum dahinſchmilzt wie Schnee an der Sonne. Die große Not, wo niemand ein mit tauſend Mark aufgewogenes Kunſtwerk gegen ein Mittagbrot umtauſcht. Die große Not, wo das Bildermalen und Stückeſchreiben kein gutes Geſchäft mehr iſt.

Dieſe große Not ſteht uns bevor. Die rieſenhafteſten kapitaliſtiſchen Hilfsaktionen können ſie höchſtens hinauszögern aber nicht aufhalten.

Die Millionenbataillone der Beſitzloſen haben ſich in Marſch geſetzt. Die Erde ſchüttert ſchon von Friſt zu Friſt wie unter einem Erdbeben. Alle noch Mächtigen ſind in fieberhafter Tätigkeit, um den Marſch der Maſſen zum Stillſtand zu bringen. Man beſchwört ſie hoch und heilig, man verſpricht ihnen, man droht, man läßt noch Kanonen brüllen.

Vergebens. Die Maſſe marſchiert. Und wenn es noch Jahre dauert: ſie erreicht ihr Ziel. Es iſt unabänderlich. Und wenn ihr jedem einzelnen Arbeiter einen Palaſt geben wolltet: er will keinen Beſitz, er will die Befreiung der Menſchheit aus der Sklaverei des Geldes. Er will die Menſchen aus Sklaven zu Herren der Güter der Erde machen.

Triumph! Der Geiſt der Menſchheit wird flügge! Die Schätze der Erde macht er ſich untertan. Das Gold der Erde münzt er in geiſtige Großtaten um. Nicht mehr in Bankguthaben, in Domen kriſtalliſiert ſich der Bienenfleiß der Hände. In kleinen, trauten Häuſern, Dome durch den in ihnen wohnenden Geiſt, und in ragenden Architekturen, Dome durch die ſie erfüllende göttlich lebendige Idee vom Menſchen.

* * *

Was wird das Ergebnis alles Teilſozialiſierens ſein? Daß ununterbrochen ſozialiſiert werden muß. Es gibt keine abſolut unabhängigen Betriebe. Alle ſind untereinander verbunden. Alle müſſen ſozialiſiert werden, wenn erſt an einer Stelle der Anfang gemacht wurde. Die kapitaliſtiſche Intelligenz treibt heute noch ein Verſteckenſpiel

mit dieſer Tatſache. Sie wird bald erſtaunte Augen machen. Vernunftgemäße Auseinanderſetzung mit dem Sozialismus (klingt das verpönte Wort dem bürgerlichen Ohr heute nicht ſchon ganz anders?) kann vor allzu großen Überraſchungen bewahren.

Vernunftgemäße Auseinanderſetzung mit dem, was von nun an die Tage beherrſcht, iſt auch für die Künſtlerſchaft und die Kunſtfreunde nötig.

Die Tatſache, daß die Kunſt Luxusbedeutung hatte, bringt den Kunſtſchaffenden jetzt in Not. Wo kaum die Mittel zum täglichen Brot da ſind, können für Kunſtwerke nicht Hunderte, Tauſende oder Hunderttauſende ausgegeben werden. So wird die Kunſt zwangsweiſe entkapitaliſiert. So wird der Künſtler gezwungen, mit einer Beſitzloſigkeit zu rechnen, die ihn dem ärmſten Proletarier gleichſtellt. So ſcheidet ſich das Echte vom Unechten: Wer Künſtler wurde, um „Geld zu machen", ſieht ſich nach einem einträglicheren Geſchäft um. Aus zehntauſend Malern werden Muſterzeichner oder dergleichen. Iſt es ſchade darum? Nein, denn das „Talent" reicht ſowieſo nicht weiter. Aus tauſend Bildhauern werden Steinmetze. Die meiſten müſſen allerdings den Umgang mit Schlägel und Meißel noch lernen. Alſo umſo beſſer, daß die Bildhauerkunſt von den Auchbildhauern geſäubert wird. Aus hunderttauſend Literatenſeelen werden Schuſter. Bei dieſem Handwerk iſt Zeit zu dem wenig umfänglichen Denken, mit dem ſie die Welt überſchwemmten. Die Beſſeren unter ihnen mögen ſich ſchnell auf ein pädagogiſches Amt vorbereiten. Die Welt wird aufatmen, wenn der Lohnſchreiberergüſſe in Zeitungen und Zeitſchriften weniger werden. Wer am Feierabend noch den Drang zum Schreiben hat, (verſpürt ihn nicht jeder dritte Deutſche?), mag tun, was er nicht laſſen kann.

Der Leſer ſei nicht ungehalten ob dieſer leichtherzigen Abfindung mit dem „ſchwierigen Problem": Die ſoziale Stellung der Künſtlerſchaft in der Zeit der drückendſten Not. — Man iſt gebeten, zu überlegen, vor wieviel derartigen Problemen wir ſtehen und welche Mittel zu ihrer Löſung verfügbar ſind. Man wolle auch bedenken, daß wir nun auch über die Zeit der obrigkeitlichen Fürſorge glücklich hinaus ſind. Es wird ſich herausſtellen, das erſtens der Zwang der Verhältniſſe und zweitens die Selbſthilfe die Hauptmittel ſein werden, um den jetzt entwurzelten Millionen Exiſtenzen aufs neue die nötige Nahrung zu verſchaffen. Neben dieſen Millionen Klein- und Großhändlern nebſt ihrem ganzen Anhang an Ladenfräulein und Kommis, deren Exiſtenz die Ware für den Verbraucher über alle Gebühr verteuert und die ſo unproduktiv ſind, daß dem Volkswirtſchaftler ein Grauen vor dieſer Vergeudung der Arbeitskräfte anwandelt, neben dieſen Millionen werden es auch die vielzuvielen Maler, Muſiker, Schreiber, Architekten, Bildhauer, die Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen, Schauſpieler und Schauſpielerinnen ſein, die der Not gehorchend ſchon längſt einen andern Beruf ergriffen haben, wenn die Kaſſen des neuen Staates endlich wieder ſo weit gefüllt ſind, daß auch an die Not der Vielzuvielen in der Kunſt gedacht werden kann.

Wir ſtänden alſo vor der grauenhaften Tatſache einer Standeserniedrigung ungezählter Millionen, ungezählter Künſtler, gottbegnadeter Familien- und Kliquentalente?

Mit Verlaub, jawohl! Wir ſtehen vor der „Standeserniedrigung", der ſogenannten Proletariſierung eines großen Teiles des Volkstumes als einer unerbittlichen Folge aus der Verarmung und Verſchuldung, in die wir durch den Krieg geraten ſind. Hiervor vermag weder eine ſchwächliche Teilſozialiſiererei noch ein vollſtändiger Rückfall in die alte Wirtſchaftsweiſe zu ſchützen. Ein verarmtes und verſchuldetes Volk kann ſich die Vergeudung menſchlicher Produktivkräfte auf ſo ſinnloſe Weiſe wie in der Ver-

gangenheit nicht mehr geſtatten. Es kann nicht ruhig zuſehen, wenn Leiſtungen, die, wie zum Beiſpiel der Zigarrenverkauf in einer mittleren Großſtadt, von hundert beſchränkt arbeitsfähigen Perſonen getragen werden könnten, auf tauſend arbeitskräftige Menſchen verteilt ſind. So etwas verſtößt nicht nur gegen alles ökonomiſche, ſondern auch gegen das ſoziale Rechtsgefühl. Jedem das ſeine, auch an Arbeit!

Nicht anders ſteht es auf allen künſtleriſchen Gebieten. Man ſchlägt nicht zu hoch an, wenn man annimmt, daß in Deutſchland von über 10000 Malbefliſſenen jährlich 100000 Bilder gemalt werden, daß von mehreren 10000 Schreibern die 50000 bis 70000 Bücher ſtammen, die alljährlich auf den Büchermarkt geworfen werden, abgeſehen von allen periodiſchen Druckſchriften.. Und wieviele Menſchen vergeuden ihre und ihrer Schüler Arbeitskraft mit dem Erteilen von Klavierſtunden! Eine Klavierſpielſeuche iſt dadurch über das Land gekommen, und das nannte man ein Zeichen der hohen muſikaliſchen Kultur!!

Vertieft man ſich einmal in derlei Dinge, ſieht man, wie der „Kunſtbetrieb“ auf allen Gebieten (zuletzt noch auf dem der Kunſttanzerei) ſich geradezu überſchlug, und betrachtet im Verhältnis zu dieſer Vergeudung die materielle Lage, ſo weiß man alsbald, daß die Zuſtände im Kunſtleben allein aus wirtſchaftlichen Gründen nicht länger haltbar ſind, und daß es ein Unſinn wäre, das Unhaltbare durch große ſoziale Hilfsaktionen erhalten zu wollen. Möge für die äußerſte Not vielleicht eine gewiſſe Hilfe, Unterſtützung zur Erlernung eines neuen Berufes und dergleichen mehr gewährt werden; aber im übrigen wird der Satz gelten müſſen: selbſt iſt der Mann!

Und nun vom rein künſtleriſchen Standpunkte aus betrachtet: Was iſt im Intereſſe der Künſte und der Kultur notwendiger als gerade das Aufhören der Produktion an Auchkunſt, das Aufhören der Maſſenzüchtung von Auchkünſtlern? — Hier kann es nur heißen: Fort mit allen Akademien, Kunſtgewerbeſchulen, Malſchulen, Konſervatorien und dergleichen mehr, deren Gründer und deren Lehrerſchaft gewiſſenlos genug ſind, durch die Aufpäppelung von Halbtalenten ſich aufs ſchwerſte gegen den Geiſt der Kunſt und Kultur zu vergehen. Für ganz Deutſchland würden ein halbes Dutzend wahrhaft künſtleriſch geleiteter und mit allen Hilfsmitteln verſehener Kunſtgewerbeſchulen ausreichen, um den Bedarf an kunſtgewerblich geſchulten Kräften vorderhand zu decken. Auf allen andern künſtleriſchen Gebieten verhält es ſich ähnlich. — Wenn wir zu einer neuen und nunmehr wirklichen Kultur kommen wollen, ſo gilt es mit allen Halbkünſtlern und allen Gelegenheiten zur Erlernung der Halbkunſt aufzuräumen. Dies heißt zugleich freie Bahn für den Tüchtigen ſchaffen.

Dieſe Tüchtigen aber, dieſe Echten, die aller drohenden Not zum Trotz bei der Kunſt bleiben?

Nun, ſie werden ſich nachher wie vorher durch das arm gewordene Leben hindurchzuabenteuern wiſſen, bis die Zeit kommt, wo die neue Geſellſchaft, die ſozialiſtiſche, ihnen das ewige Abenteurerleben durch freiwillige Hergabe von Arbeit und Brot erleichtern kann.

Arbeit und Brot, mehr nicht! Ein Obdach und Werkzeug zum Schaffen! Die meiſten der Echten hatten je kaum mehr und beſaßen ſie Geld und Gut, ſo wurden ſie als Beſitzverächter ſchnell damit fertig.

Es iſt das Charakteriſtikum der Echten, daß ſie die bürgerlichen Werte von Grund aus verachten, daß ſie den bürgerlichen Ordnungen aus dem Grunde ihrer Seele feindlich geſinnt ſind. Nur der übermächtige Zwang der Verhältniſſe macht es, daß ſie ſich den geſellſchaftlichen Gegebenheiten äußerlich anbequemen. In Wirklichkeit ſind

ſie ſelbſtherrlich und frei, mut- und kraftvoll genug, ihr Leben unter ſelbſtgegebenen Ordnungen zu vollenden. Dieſer „Edelanarchismus“ iſt auch der eigentliche Hinderungsgrund für den künſtleriſchen Zuſammenſchluß zu wirtſchaftlichen Organiſationen. Daß trotzdem ſoviele Verſuche zur Aufrichtung von Künſtlerorganiſationen gemacht werden, iſt für den Pſychologen ohne weiteres ein Beweis für die Verſpießung des deutſchen Künſtlertums, für das Eindringen von unkünſtleriſchen Elementen in die Kunſt.

Man bleibe den Echten mit ſozialer Fürſorgerei vom Leibe! Und mit aller verfaulten Moralität! Man gebe ihnen Gelegenheit zur freien, des freien Menſchen würdigen Arbeit, ohne ſpießige Kontrolle, gegen Brot, Arbeitszeug und Obdach für ſich und die, die ihnen angehören. Der Aufwand iſt ſelbſt von einem armen Volke zu ertragen, denn es handelt ſich um kaum mehr als um etliche hundert, die nach der großen Zwangsausleſe übrig bleiben werden.

Es wird die Zeit kommen, bei konzentrierter Gemeinſchaftsarbeit bald kommen, wo die ſozialiſtiſche Geſellſchaft die Überſchüſſe der Geſamtarbeit an die Einzelnen zurückfließen laſſen kann, wo Entlohnungen über den tatſächlichen Bedarf und über das Minimum hinaus erfolgen können. Wo der Staat und der Einzelne überſchüſſige Mittel für die Dauer ſeines Lebens beſitzt, aus denen das Bedürfnis nach repräſentativer Kunſt und häuslicher Kunſt allgemein geſtillt werden kann. Wo die Kunſt ebenſowenig wie irgend eine andere Tätigkeit dazu da iſt, um durch ihr Betreiben „Kapital zu machen“. Wo der Künſtler mehr Entlohnung nicht begehrt, als er für die volle Auswirkung ſeiner Kräfte benötigt.

Man erziehe die heranwachſende Jugend inzwiſchen zum feinſten, die künſtleriſchen Werte ſelber ertaſtenden Verſtändnis. Man lehre ſie den überzeitlichen, den ewigen Sinn der Kunſt begreifen. Daß ein Kunſtwerk ein Schöpfungswunder iſt, wie alles Leben aus Zeugungsluſt geworden. Man offenbare es ihr, daß der Menſch Kunſt ſchaffend und auf rechte Weiſe Kunſt genießend der ſouveräne Herr des Lebens iſt, daß er Kunſt ſchaffend und recht genießend über allem Gut und Böſe ſteht, daß er das Freudvollſte und Leidvollſte lächelnd erträgt und beherrſcht.

Dann wird ein neues Geſchlecht von Kunſtfreunden erſtehen, für die zu ſchaffen eine Luſt iſt. Dann wird der Künſtler ſein Brot finden, werden viele Künſtler ihr Brot haben, ohne vor den großen Geldſäcken unwürdige Bücklinge machen zu brauchen. Dann wird die Kunſt entmarktet ſein und nicht mehr als eine ſich gut verzinſende Geldanlage gemißbraucht werden.

Der Künſtler iſt mir der geehrteſte, deſſen Werke in den Wohnſtuben der Arbeitenden feinſtes Verſtändnis und ehrfürchtig-liebevolle Hege findet. Der Künſtler wird mir der Mächtigſte ſein, den ſein Volk aus voller Einſicht beauftragt, ſichtbare Zeichen ſeiner gemeinſamen Kraft und Macht im Geiſte zu errichten.

* * *

Vorſtellungen von der Zukunft, aus nüchternſten Erwägungen entſtanden.

Der Künſtler ſteige herab von dem Piedeſtal, das ſeine Verehrer oder ſeine Spekulanten ihm errichteten. Er erwecke ſeine ungewiſſen Zeitgefühle zu durchdringenden Zeitgedanken und ſteigere dieſe Gedanken zur Tat. Bereits iſt die eigentliche Macht vom Geldſack auf den Geiſt übergegangen. Aber der lange Gefeſſelte regt ſich noch ſchwerfällig, kann ſich, aus den Studierſtuben und Werkſtätten erlöſt, noch nicht recht in der Realität zurechtfinden. Legt die Zeitungen fort und verlaßt die Kaffeehäuſer, endet die geſchwätzigen Programmſtreite. Geht auch nicht auf die Straße, um „Stoffe zu finden“.

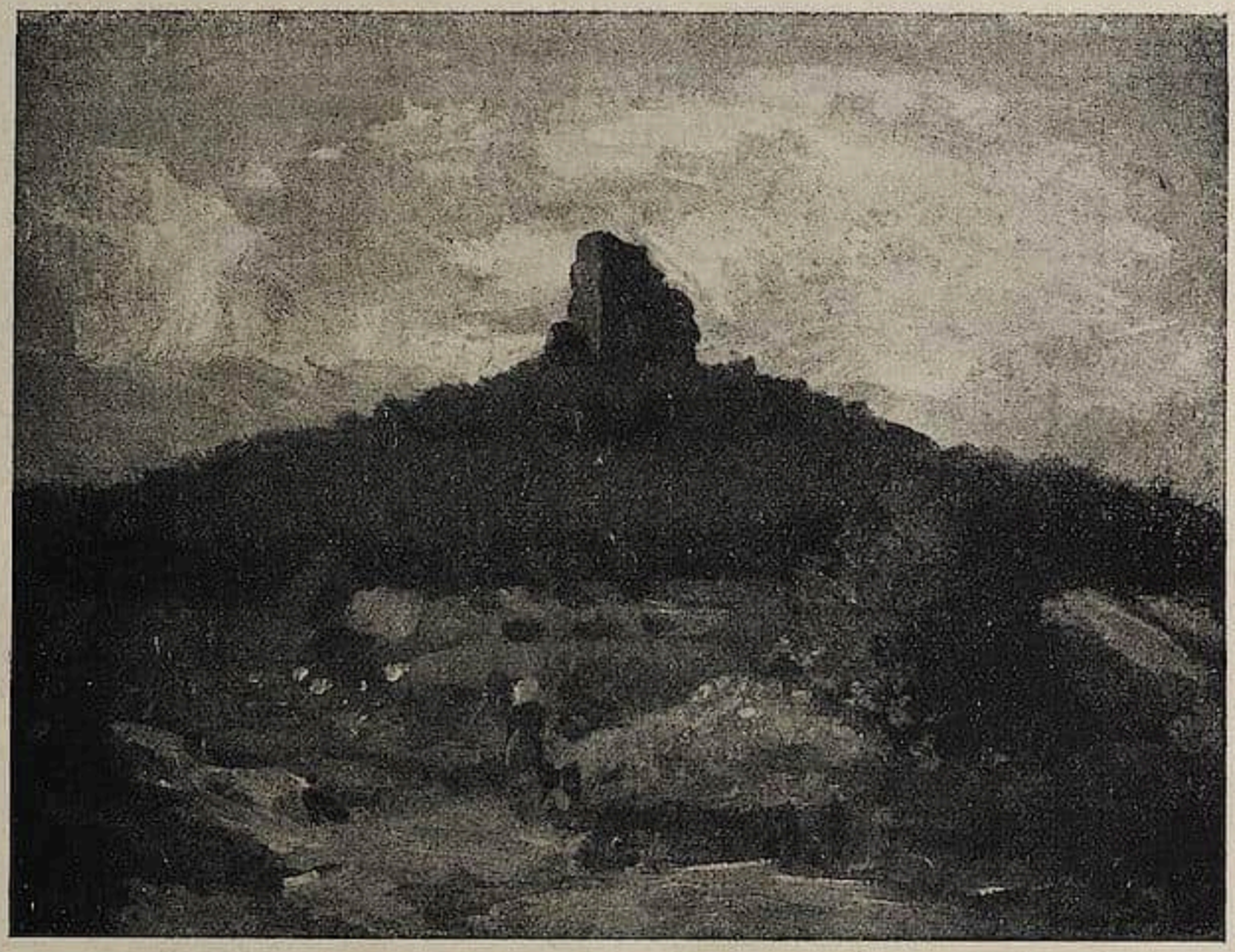
Jetzt ſind die Tage des menſchlichen Handelns. Die künſtleriſche Ausbeute kommt hernach.

Nicolaus Mathes

Von HERMANN UHDE-BERNAYS
Mit 6 Abbildungen

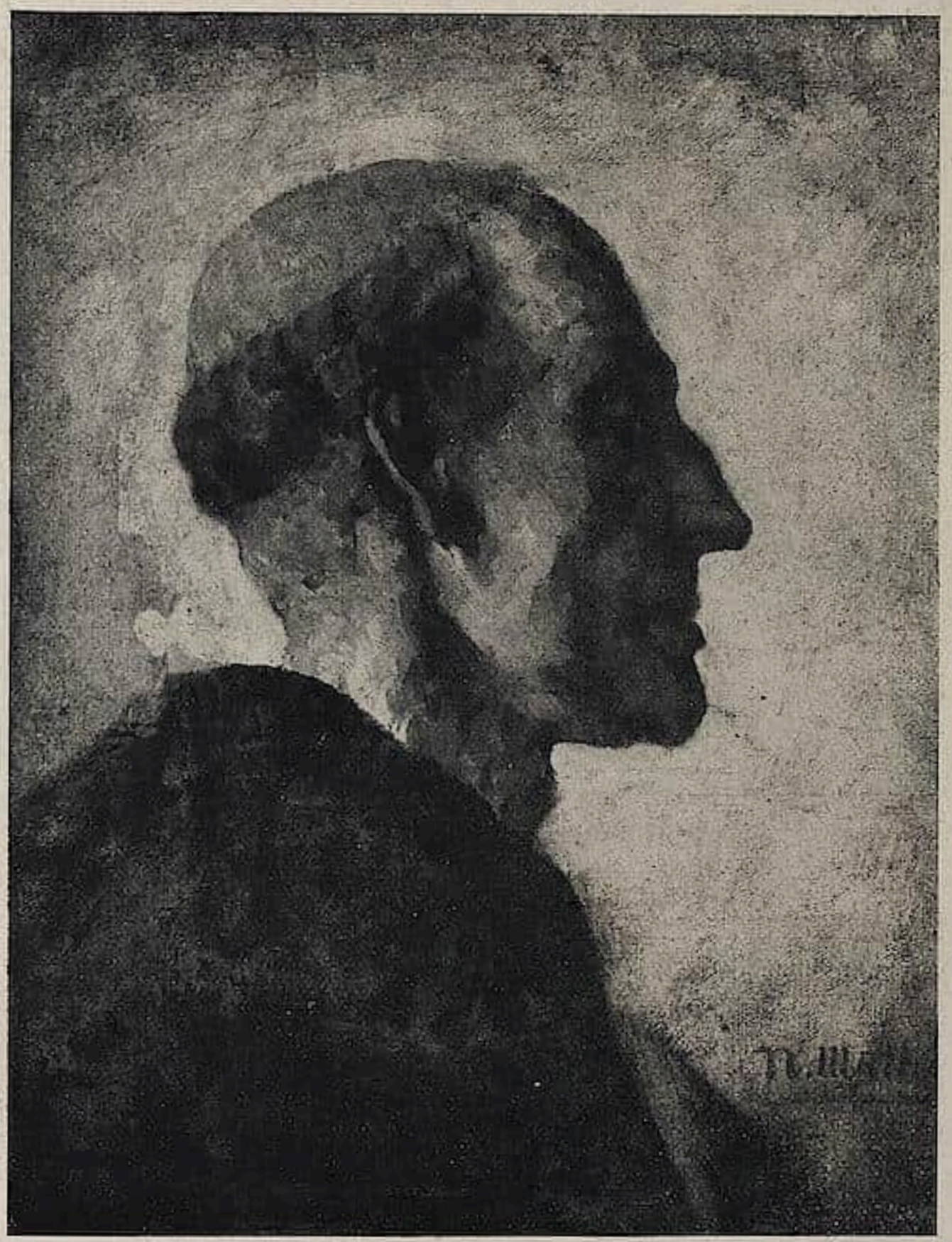
Zu der Reihe wertvoller Sonderausſtellungen, welche für die Geſchichte der Münchener Kunſt bleibende Bedeutung haben und in Ergänzung der wichtigen Veranſtaltungen von 1906 im Glaspalaſt (Münchener Kunſt 1800—1850), von 1908 und 1909 bei Heinemann (Diez- und Pilotyſchule), von da an in überraſchender Vielſeitigkeit bei allen Münchener Kunſthandlungen ſtattfanden, gehört die Überſicht über das Werk des heute noch lebenden Rheinpfälzers Nicolaus Mathes, die gegenwärtig in der Modernen Galerie in München geboten wird. Dieſe mittleren Talente und die gute Qualität ihrer Leiſtungen immer wieder herauszuheben iſt ein Verdienſt, das nicht nur hiſtoriſch in Betracht kommt. Für das ſtreitbare Durcheinander der zahlreichen Münchener Künſtlergruppen von heute ſollten Beiſpiele wie Theodor Alt oder Philipp Helmer und jetzt Nicolaus Mathes mit ihrer beſcheidenen Unterordnung unter Größere ernſte Mahnungen ſein, keineswegs bewährte Meiſterſchaftsanſprüche ebenfalls auf eine mittlere Linie zu leiten, deren ruhige Sicherheit Vorbedingung höherer Entwicklungsmöglichkeiten für die Begabungen zweiten und dritten Ranges iſt. Dieſes künſtleriſche Solidaritätsgefühl, der „Gilden güldener Geiſt“, der durch drei Generationen einer fröhlichen Malerſchaft Münchens die Glieder gelenkig erhielt, iſt um das Jahr 1870 am ſtärkſten, aber gleichzeitig zum letzten Male feſtzuſtellen. Wie ſich die Selbſtverſtändlichkeit der Ateliergemeinſamkeiten, der herzlichen Kameradſchaften an der Staffelei und beim gefüllten Becher der Hand, die den Pinſel führte und dem Herzen, das die Freundestreue wahrte, mitgeteilt hat — immer wieder neue Beiſpiele aus den Kreiſen der vortrefflichen Schulen beweiſen es, deren Meiſter darob nicht genug geprieſen werden können, die Ramberg und Piloty, Lindenſchmit und Diez. Das glückliche Zuſammentreffen der verſchiedenſten natürlich empfundenen geiſtigen Intereſſen und das behagliche Auskommen geringen materiellen Begehrens begünſtigten die gleichmäßige Heiterkeit der künſtleriſchen Atmoſphäre, deren wärmende Kraft alle ihre Bewohner unbefangen genoſſen. Aus der Schar der Zöglinge der genannten Lehrer iſt in den letzten Jahren mehrfach der Beweis geführt worden, daß nicht Wahrung der Tradition allein den Wert ihrer Künſtlerſchaft beſtätige, daß ſich die Vorzeichen freier, moderner Auffaſſung gelegentlich bei den ſelbſtändigeren Elementen sogar der Akademie offen kundzugeben wagten.

Auch Nicolaus Mathes darf ſich ſtolz darauf berufen, einer dieſer Jünger geweſen zu ſein, die gewiß in dankbarer Anhänglichkeit von erfahrenen Beratern und ihren gehorſamen Gefährten lernten, dabei aber ſchon im ſtillen Kämmerlein beſondere Verſuche anſtellten, auf eigenem Wege anderen Zielen entgegenzuſtreben. Es iſt ſchmerzlich zu ſehen, wie viele ſolcher gleich ihm realiſtiſchen Neigungen zugetanen Problematiker, gute Talente, hervorragend fleißige Arbeiter, infolge des unerklärlichen Widerſtandes, den die feſtgemauerten Vorurteile des Publikums ihrem ſchüchternen Verlangen entgegenſetzten, vor der Welt in ihr Innerſtes zurückflüchten, einem verbitternden Broterwerb nachſchleichen, ihre Anlage entſagungsvoll verkümmern laſſen, und über dem Einbrechen der neuen Bewegung unter den Vorläufern der Sezeſſion ſich nicht mehr Rats wiſſen, um einen vorteilhaften Anſchluß zu gewinnen. Dieſes Geſchick teilt mit ſehr vielen trefflichen Genoſſen des Leiblkreiſes, der Diezſchule und der Pilotyſchule Nicolaus Mathes. Er hat, ebenfalls in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, die eigenen Wünſche hinter einer beſcheidenen Tätigkeit als



Nicolaus Mathes, Aſenſtein, Vogeſen (1880).
(Im Beſitz der Modernen Galerie Thannhauſer, München.)

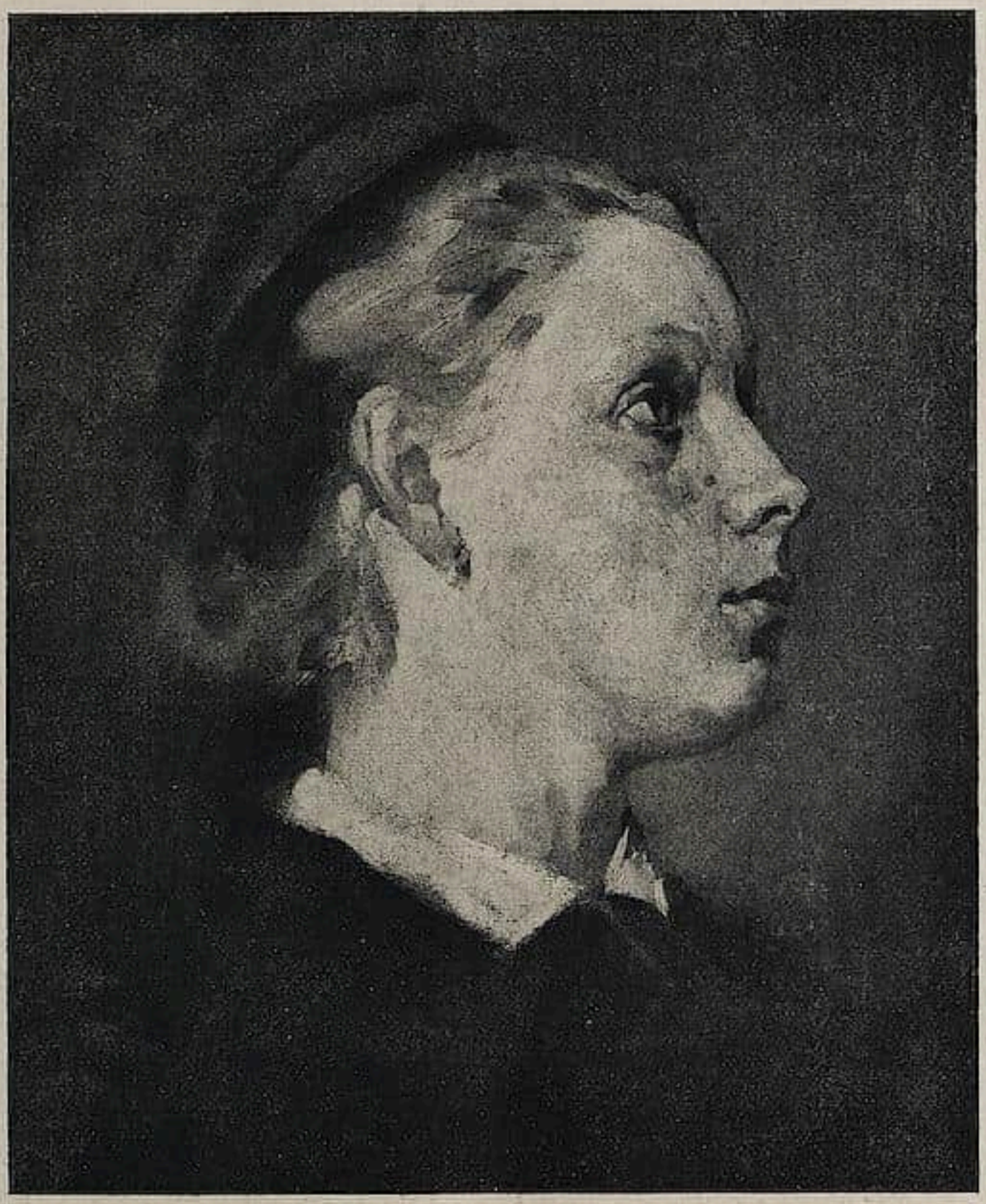
Nicolaus Mathes, Im Dachauer Schloßgarten (1872).
(Privatbeſitz München.)



Nicolaus Mathes, Mönch (1876).
Im Beſitz der Modernen Galerie Thannhauſer, München.

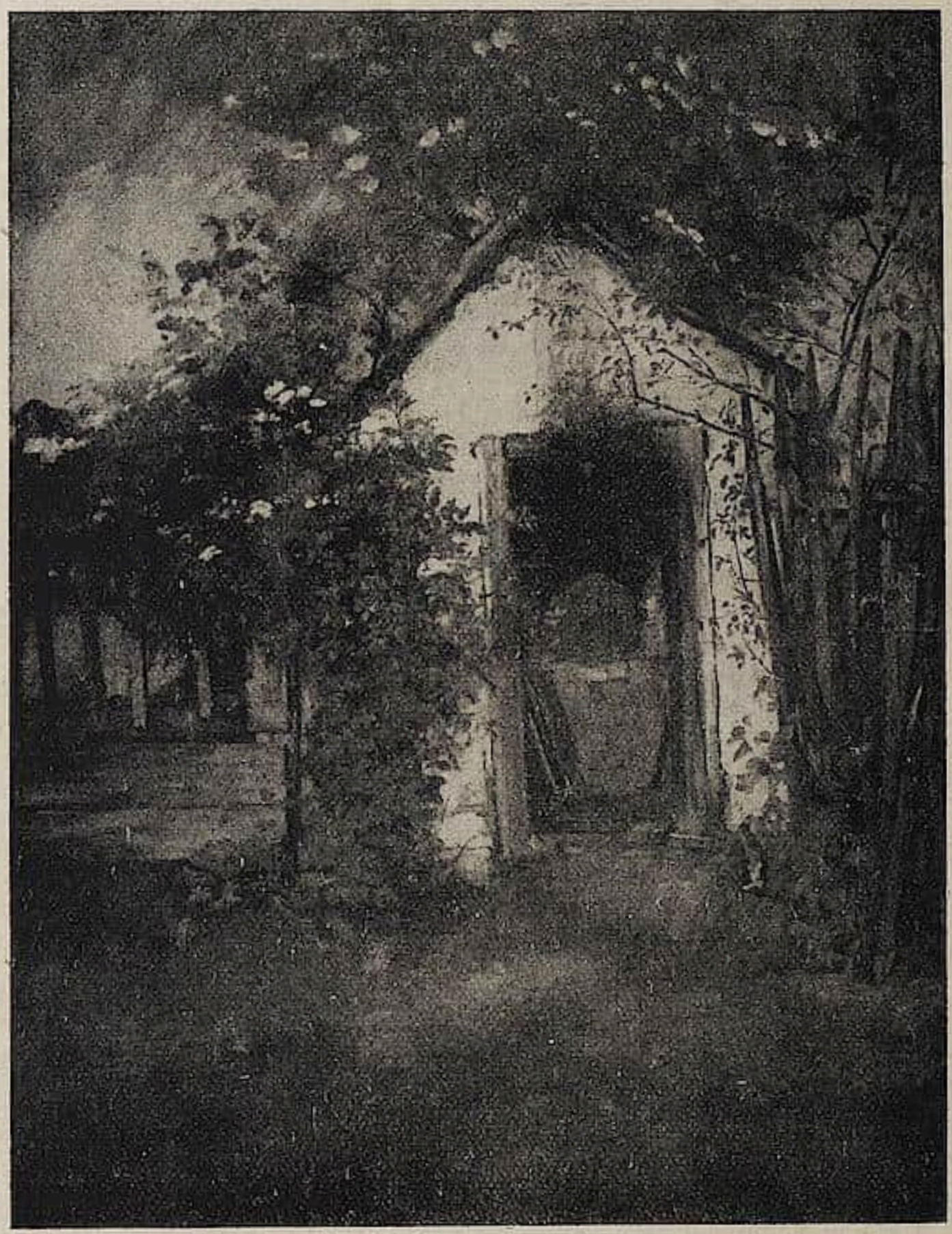
Gemäldereſtaurator zurücktreten laſſen. Was er geleiſtet, blieb einer kleinen Anzahl von Freunden bekannt, die mit dem Künſtler den Aufruf der ausgleichenden hiſtoriſchen Gerechtigkeit erwarteten. Nun iſt der Augenblick da, ihm die gebührende Anerkennung zu gewähren und ihn in ſeiner Stellung in Wilhelm Lindenſchmits Nähe für die Münchener Kunſtgeſchichte einzutragen. Dem Schöpfer des „Marbacher Religionsgeſpräches“ dankt Mathes den entſcheidenden Einfluß auf ſeine Kunſt.

Zuerſt hat Mathes bei ſeinem Eintritt in die Münchener Akademie den üblichen Kompoſitionsunterricht bei Hermann Anſchütz erhalten, dann ſogar einen Umweg genommen und bei Karl Otto ſtudiert, deſſen Fresken im alten Nationalmuſeum und im



Nicolaus Mathes, Mädchenkopf (1876).
(Privatbeſitz Elberfeld.)

Maximilianeum die unerfreuliche Starrheit Pilotyſcher Hiſtorien aufweiſen, bevor er 1875 in Lindenſchmits Hauſe als Dreißigjähriger ein Atelier bezog. So zeigt ſein Hauptwerk, die „Unterrichtsſtunde“, deſſen verwegene Skizze die dramatiſche Lebhaftigkeit einer eigenen Ausdrucksweiſe verrät, den gediegenen Vortrag und die ſolide Technik der Lindenſchmitſchule, und die beiden Frauenbildniſſe, unter welchen die Dame im ſchwarzen Kleide mit der Roſe in der Hand von tiefer Prägnanz der ſeeliſchen Einfühlung Zeugnis gibt, gleichen unmittelbar den Porträts voller Weichheit der Farben und Sentimentalität der Empfindung, die wir vor kurzem in der Lindenſchmitausſtellung an den nämlichen Wänden ſahen. Die koloriſtiſche Harmonienlehre Lindenſchmits, deren klangvolle Modulation den anekdotiſchen oder hiſtoriſchen Inhalt ſeiner Gemälde von den Gebreſten der Gegenſtändlichkeit befreit, ſchwingt bei den hier in Frage



Nicolaus Mathes, Backhaus bei Menzing (1875).
(Im Beſitz der Modernen Galerie Thannhauſer, München.)

kommenden Bildern ſeines Schülers Mathes mehrfach in warmer Freudigkeit der rotbräunlichen Töne zu dem goldigen Leuchten der vielbewunderten Innenräume des frühen Defregger hinüber. Selbſt Reinhard Sebaſtian Zimmermanns ein wenig harte Buntheit ſcheint Mathes einmal vorbildlich geweſen zu ſein, und er vereinigt demnach in ſeinem Werk die Spuren der verſchiedenſten Münchener Überlieferungen, die er aber in geſchmackvoller Umwertung weiterführt und als ein eigener ergänzt, in ſeinen Interieurs, und ſeinen architektoniſchen Anſichten.

Hier hat Mathes in der Tat kleine Kabinetſtücke intimſter koloriſtiſcher Sachlichkeit

geſchaffen, die bei den Interieurs zu ihrer Zeit völlig neue Möglichkeiten der entſcheidenden Trennung von Malerei und Motiv bewähren, und in ihrer Entſtehung zwiſchen 1870 und 1875 außerhalb der bisherigen Begriffe der Münchener Schulen bleiben. Er verwirft bewußt genrehafte Täuſchungen und hält ſich frei zu jener unbekümmerten Naturtreue, die eben um die gleiche Zeit Wilhelm Trübner von Schuch lernte. Damals hat Mathes ferner die lichtumſpielten Hofmauern und die blütenbedeckten Gartenhäuschen gemalt, die ſchon das liebevolle Verſtehen zarter pleinairiſtiſcher Anfänge bekunden, er hat an Schutt und Winkelwerk die lebhafte Freude, ſie möglichſt realiſtiſch abzukonterfeien, bewieſen, er hat die farbenreichen Nuancen des Lindenſchmitſchen Ateliers und deſſen techniſche Unterweiſungen im freien Sonnenlicht zu wirkungsvollen Darſtellungen ſchlichter Werktagsvorwürfe benutzt. Und dieſe mit gelöſter Sinnlichkeit gewonnenen Eindrücke, indem ſie ſich zu Bildern wandelten, mit einem lichten Hauch romantiſcher Stimmung zu umkleiden und mit dem friſchen Temperament farbenfrohen Geſtaltens feſtzuhalten iſt das vorzügliche Bemühen des Künſtlers geweſen, dem ein gütiges Geſchick es verlieh, die Zuſtimmung noch zu erleben, die ſeinem Wirken geziemt.

Nicolaus Mathes, Unterrichtsſtunde (1876).
(Im Beſitz der Modernen Galerie Thannhauſer, München.)

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Die werdende Kunſt und die Weltwirtſchaft

Angenommen die Tatſache, daß in abſehbarer Zeit der Prozeß der deutſchen Revolution jene demokratiſch-ſozialiſtiſche Endform erreicht, die wenigſtens zunächſt der Evolution ein Ziel ſetzt und die Grundlage kulturellen Neuaufbaus gewährt — angenommen den Fall, daß ſelbſt über das Chaos hinaus die Vernunft im Geiſte der Weltrevolution eines Tages zum Siege kommt — angenommen, daß in dieſem Moment noch ein arbeitsfähiges deutſches Volk die Kraft hat, neuverjüngt in den idealen Wettſtreit unter den Nationen einzutreten, was kann die deutſche Kunſt vom Weltmarkt erhoffen, welche Mittel ſind ihr bereitgeſtellt, um im Sinne einer neuen ſozialiſtiſchen Völkerethik aufbauend und verſöhnend an dem großen Werke mitzuwirken?!

Vergeſſen wir zunächſt eines nicht: Die Verachtung, mit der heute die Welt dem ſchwergeprüften deutſchen Volk begegnet, ſie kann nicht nur nicht von Dauer ſein, im Gegenteil, es kommt einmal der Moment, wo gerechtes Urteil angeſichts der Leiſtung und des Opfermutes über Haß und Chauvinismus triumphiert. Wo man auch im Irrtum dieſes Krieges die geiſtige Spannkraft, die Größe der Idee zur Selbſtaufopferung richtig werten wird, wo man hinter dem begeiſterten Rauſch von 1914 die ſittliche Überzeugung erkennt, die — wenn auch für falſche Ideale — dennoch ihr Letztes herzugeben imſtande geweſen iſt. Das iſt dann die Peripetie der dramatiſchen Handlung, als die ſich die Epopöe der Revolution darſtellt. Und dieſen Moment gilt es ſchon heute ins Auge zu faſſen.

Hier heißt es zu erkennen und realpolitiſch zu werten: Wie immer auch in dem Augenblick unſere wirtſchaftliche Lage ſein mag und die der Welt im großen, wir haben in unſerer Kunſt ein Inſtrument ſo reich an Tönen und Überzeugungskraft, daß es ein Verbrechen an unſerem Volke wäre, würden wir es nicht für unſere Zukunft nutzbar machen. Faßten wir es nicht an, um mit dem Geiſte eines neuen Kulturideals den ſchöpferiſchen Reichtum dieſer jungen Kraft auch in die Welt hinauszutragen. Den Weg zu öffnen unſerer jungen Kunſt mitten hinein in die heute noch von Haß zerfleiſchte Völkerfamilie der Erde, das iſt ein Ziel, ſo rieſengroß und ſchön, ſo ſchwer und doch ſo leicht zugleich, daß keine Mittel zu gering erſcheinen, um dieſer Aufgabe Erfüllung zu bereiten. Wir wollen und wir können den Weltmarkt für unſere Kunſt erobern. Weil die Welt arm iſt an gebärenden künſtleriſchen Kräften, weil wir dieſe Kräfte haben ebenbürtig denen, die Frankreichs Ruhm beſtreiten werden (denn die anderen Nationen ſcheiden beinahe aus), weil alle Völker am Tage des Zuſammenbruchs einer materialiſtiſch-kapitaliſtiſchen Weltordnung dürſten werden nach dem Aufbau im Geiſtigen, und weil nicht zuletzt der Kunſt einer ſo großen, von innen aus erregten Zeit, die neuen Idealen zuſtrebt, keine territorialen Grenzen gezogen ſind.

Hier harrt eine herrliche Aufgabe der Erfüllung, würdig eines weit vorausſchauenden Organiſators, dem das neue Deutſchland Vertrauen und Mittel entgegenbringen muß, weil dieſe Seite einer ethiſchen Miſſion auch wirtſchaftlich von ungeheurer Tragweite iſt. Hier heißt es, die Dinge aus langjähriger Erfahrung heraus im großen erfaſſen, einen Weltmarkt zu mobiliſieren, der uns bisher verſchloſſen war, weil Kurzſichtigkeit des alten Regimes, angeborenes Helotentum der Deutſchen von ehedem, den Sprung in die geiſtige Arena, wo ſich die Völker treffen, nicht gewagt haben. Hier heißt es, ſchon morgen die Fäden der Propaganda anknüpfen und ohne Theorie die Tatſachen als ſolche wägen und werten. Unſer neuer Kultusminiſter in Ehren! Der Mann hat Ideen und Initiative und den Mut, ſein Programm zu enthüllen, noch bevor ihm die allgemeine Lage zur Realiſierung verholfen (ſiehe Neue Rundſchau, Januarheft, Konrad Haeniſchs Artikel). Dieſes Programm iſt ſchlicht und brav, tapfer in Kleinigkeiten, aber arm an Ideen, die aus der Zeit heraus geboren ſind. Kunſtausſtellungen, Theater, Jugenderziehung, gut — alle dieſe Dinge ſind bei Gott ſeit hundert Jahren der Reform bedürftig — aber Taten im Sinne einer neuen Zeit, deren Ethos plötzlich die Wolken über dem Firmament zerriſſen hat, ſind das nicht. — Wir wollen unſere Kunſt erleben, wollen ſie aus uns und unſeren Schmerzen heraus gebären, wollen in ihr — wie es die Mutter mit der ſchmerzhaft ſüßen Frucht ihres Leibes tut — das kommende Menſchenſchickſal geſtalten. Denn unſere Künſtler, die nach Erfüllung ihrer Kräfte ſtreben, ſind Gebärende der Zeit, fruchtbar Befruchtete vom Geiſte des Zukünftigen. Ehe ihr die Schlechten vom alten Stamme mit der ſturmerfüllten Jugend zu verſöhnen ſtrebt, gebt dieſer letzteren die

Möglichkeit zur Arbeit, das Glück in die Breite zu wirken, ins eigene Volk und darüber hinaus in die Welt. —

Denn dies iſt der ſpringende Punkt: Wollt ihr, daß die Revolution über die Streiks und Lohnfragen hinaus der Welt ein neues ſittliches Ideal vermittelt, daß ſie, die aus Geiſt geboren, fortzeugend Geiſt gebären ſoll, daß ſich die Welt in einem letzten Bekenntnis zuſammenfindet, das wieder anknüpft an den Idealen urchriſtlicher Menſchenliebe, dann ſprengt den engen Panzer des zaghaften ſtaatlich konzeſſionierten, bureaukratiſch geſegneten Apparates. Gebt Aufträge den Schaffenden, an denen ſich die Leidenſchaften der Maſſe entzünden, ſchafft ſichtbare Symbole junger Kraft, die in die Weite wie Fanale leuchten. Das iſt zugleich künſtleriſch und wirtſchaftlich gedacht, zu unſerem Vorteil und zum Segen der anderen. Haben wir aber erſt unſerer Kunſt in dieſem Sinne die Freiheit gegeben, dann iſt auch die Wirkung ins Zentrum der anderen Völker nur eine Frage von Stunden, Tagen und Wochen. Denn der Geiſt pflanzt ſich, wo er vom Weltgewiſſen beflügelt iſt, unbeſchränkt über die Völkergrenzen hinaus fort. Dies iſt der Weg, der deutſcher Kunſt die Zukunft, die Brücke zum Weltmarkt weiſt. —

Das Andere, das organiſatoriſch Notwendige zur Erreichung des letzten Zieles iſt ſo einfach, ſo evident und möglich, daß man darüber kaum der Worte zu verlieren braucht. Ein Kultusminiſter aber, auch wenn er ein Genie wäre, kennt ſich in dieſen Spezialaufgaben nicht aus. Er ſoll Programme realiſieren, die brav und tüchtig ſind — er bleibt immer nur ein „Stäbchenſeher“ — wenn ihn nicht der wilde Taumel dieſer Zeit der letzten Wende von Jahrtauſenden zu den höchſten Zielen fortreißt, der aus vorhandener Kraft die letzten Konſequenzen ziehen will, uns und den anderen zum Segen.

Cincinnatus.

Der „Kunſtraub“ an Deutſch-Öſterreich

Dieſe temperamentvolle Bezeichnung führen hier die aufregenden Ereigniſſe der letzten Wochen, die ſcheinbar noch nicht ihr Ende gefunden haben und denen folgende Tatſachen zugrunde liegen.

Im Jahre 1816 wurde der damalige Kuſtos Roſa der kaiſerlichen Belvederegalerie nach Venedig geſandt, um aus dem Beſtande verſchiedener Bilder, die weder in Kirchen, noch in öffentlich zugänglichen Sälen hingen, für ſeine Galerie eine Auswahl zu treffen. Zu dieſem Zwecke beſtimmte er damals einige Werke aus dem „Deposito della Commenda“ und dem Depot der Akademie. Dieſer Sendung folgte im Jahre 1838 eine ähnliche, zum Teil aus Venedig, zum Teil aus Verona. Meiſt handelte es ſich um arg verwahrloſte Bilder, die hier ſorgſam gereinigt und mühſelig wiederhergeſtellt wurden. Einige kamen in der Belvederegalerie zur Aufſtellung, manche wanderten auch hier in Depots, die meiſten aber wurden der Galerie der Akademie der ſchönen Künſte zugewieſen. Dieſe ſeinerzeitigen Sendungen waren als eine Art Leihgaben der Provinz an die Hauptſtadt, denn dieſe Gebiete gehörten damals zu Öſterreich, rechtlich einwandfrei. Nach dem Artikel XVIII des Wiener Friedensvertrages vom Jahre 1866 hätten dieſe Bilder zurückerſtattet werden müſſen, da ſie zu den dort aufgeführten „Objekten der Kunſt und der Wiſſenſchaft, die dem geräumten Gebiete zugehörig ſind“, zweifellos gehören. Jedoch verzichtete in einem Vertrag vom 14. Juli 1868 Italien unter der Formel: „Öſterreich wird die im Jahre 1838 weggeführten Gemälde, über die der Kaiſer ſchon vor langem zugunſten der Akademie der ſchönen Künſte und anderer Galerien verfügt hat, behalten.“ Dieſes Entgegenkommen Italiens mag vielleicht auch darin ſeinen Grund gehabt haben, daß der damalige Kaiſer Ferdinand durch den Ankauf der Galerie Manfrin und deren Schenkung an die Akademie der ſchönen Künſte in Venedig die dortigen Kunſtſchätze mehr bereichert hatte, als ſie durch die Wegführung damals ganz unbeachteter Bilder geſchmälert wurden. Man erinnert bei dieſer Gelegenheit auch daran, einen wie üblen Tauſch im Jahre 1792 die Wiener kaiſerliche Galerie mit Florenz gemacht hat. Engerth hat in ſeinem Galeriewerk, Th. v. Frimmel in ſeiner Geſchichte der Wiener Gemäldeſammlungen ausführlich über dieſe echt altöſterreichiſche Blamage berichtet. Wir gaben damals, nebſt zwei anderen Bildern Tizians, ſeine „Flora“, die „Anbetung der Magier“ von Albrecht Dürer, „Eſther vor Ahasver“ von Paolo Veroneſe, im ganzen 22 Werke faſt durchweg allererſten Ranges (die beiden erſtgenannten ſtehen jetzt in der „Tribuna“!), und erhielten unter anderen ſchwachen Bildern, die jetzt meiſt im Depot liegen, dafür einen Fra Bartolommeo. Daß man in den Vertrag von 1869 der Bilderentnahmen von 1816 gar nicht gedachte, beweiſt, wie wenig Gewicht man damals darauf legte. Erſt die fleißige Arbeit eines deutſchen Gelehrten Guſtav Ludwigs, der alle Urkunden darüber mit großem Zeitaufwand in den italieniſchen Archiven geſammelt und dann im 22. Band des „Jahrbuches der Kunſthiſtoriſchen

Sammlungen des a. h. Kaiſerhauſes“ publiziert hat, gab den Italienern die Unterlagen zu ihren heutigen Forderungen. So iſt es nur zu begreiflich, wenn die Abfaſſung einer Denkſchrift geplant wird, die in alle Kulturſprachen überſetzt und an alle bedeutenden Sammlungen verſandt, deren Leiter davor warnen ſoll, den Erwerbsumſtänden der ihrer Sorge anvertrauten Gegenſtände allzu genau nachſpüren zu laſſen oder gar dieſelben zu veröffentlichen.

Ende Dezember übergab die in Wien ſtationierte Miſſion zur Durchführung der Waffenſtillſtandsbedingungen der deutſch-öſterreichiſchen Regierung ein Verzeichnis aller zurzeit in Wien in Verwahrung befindlichen Gegenſtände, die zurückgefordert würden unter jeweiliger Anführung der Rechtsgrundlagen. Vor allem handelte es ſich dabei um während des Krieges in Sicherheit gebrachte Sachen, die aus dem heute von Italien beſetzten Gebiete ſtammen. Italien wolle aber damit in keiner Weiſe der künftigen Staatszugehörigkeit dieſer Gebiete vorgreifen, da die Entſcheidung darüber einzig der Friedenskonferenz vorbehalten ſei. Da die Forderungen unter die Obliegenheiten verſchiedener Staatsämter fielen und die in einzelnen Fällen dagegen erhobenen Einwände und eine beginnende Preßpolemik den Italienern die Angelegenheit hinauszuziehen ſchienen, trafen plötzlich Anfang Februar mit einem der Lebensmittelzüge, die Italien im Auftrage der Entente nach Wien ſendet, einige hundert wohlbewaffnete Soldaten und Gendarmen ein, um die Dinge ſelbſt aus ihren Depots abzuholen und auf der Rückfahrt der Trains mitzunehmen. Da man es nicht zur Anwendung von Waffengewalt kommen laſſen konnte, zudem Wien von der Lebensmittellieferung Italiens völlig abhängig iſt, wurde das Geforderte unter Proteſt und gegen Empfangsbeſtätigung ausgefolgt. Tagelang erregten die hochbeladenen Laſtautos, die unter bewaffneter italieniſcher Bedeckung durch die Straßen Wiens fuhren, Aufſehen und Erbitterung, war doch die Bevölkerung durch die ausführlichen Berichte der Wiener Preſſe auf die Bedeutung dieſer Erſcheinung hingewieſen worden. Die Bilder wurden ohne Rahmen, die jeweils Eigentum der Galerien ſind, abgeliefert, und die wenig gewandte Art der Verſendung, ſowie der jähe Temperaturwechſel, den die Bilder bei ihrer Wanderung aus den wohlgeheizten Ausſtellungsſälen in die damals ſehr kalte Winterluft machen mußten, laſſen für ihre Erhaltung das Schlimmſte fürchten. Endlich war die ganze Arbeit beendet und in vier auf Milliarden Geldwert geſchätzten Zügen (befanden ſich doch auch alle in Sicherheit gebrachten Bankdepots und andere Wertſachen im Transport) verließ, ſchärfſtens bewacht, unſchätzbarer Wiener Kunſtbeſitz die Stadt und kam laut eingetroffener Berichte nach guter Fahrt ohne Zwiſchenfall an ſeinem Beſtimmungsort an.

Das kunſthiſtoriſche Muſeum verlor 61 Bilder, 2 wurden aus Laxenburg und eines aus Eckartsau ausgeliefert. Zuſammen alſo 64 Bilder aus bisher kaiſerlichem Beſitz. Die Akademie der bildenden Künſte mußte 88 Bilder ausliefern. Ferner verlor Wien noch eine in der Waffenſammlung aufgeſtellte Marmorbüſte, Gobelins aus Schönbrunn und aus der Akademiegalerie ein Relief. Die bedeutendſten der Werke aus kaiſerlichem Beſitz ſind: Giovanni Battista da Conegliano, „Madonna unter dem Orangenbaum“; Vittore Carpaccio, ein Chriſtus mit Leidensſymbolen, von Engeln verehrt; eine Anzahl Bilder Bonifazios, darunter die Heiligen Hieronymus, Aloisius, Zacharias und Dominikus; zwei Philoſophenbilder Tintorettos, von denen eines zurzeit im Depot war; zwei große Altarbilder von Veronese; mehrere Bilder von Lazare Bastiani und andere italieniſche Gemälde des XVI. Jahrhunderts; aber auch ein Altarwerk des Niederländers Hieronymus Boſch. — Unter den aus der Akademiegalerie verlorenen Bildern ſind die bedeutendſten: Die Heiligen Geminianus und Severus von Paolo Veronese (von den Orgeltüren der abgetragenen venezianiſchen Kirche von San Geminiano), zwei Hochbilder Jacopo Tintorettos mit je 18 Porträts von Mitgliedern einer Bruderſchaft, ein „Thronender heiliger Markus“ von Cima da Conegliano, eine Märtyrerin von Vivarini; eine Albrecht Dürer zugeſchriebene Grablegung; eine „Mariä Verkündigung“ und „Tod Mariä“ von Carpaccio; die heilige Veneranda mit Heiligen von Sebastiani; mehrere Paolo Veronese, beſonders die „Stigmatisation des heiligen Franziskus“ und eine Himmelfahrt Mariens; die „Marter des heiligen Markus“, von Giovanni Bellini begonnen, von Vittore Belliniano beendet; eine große Kreuzigung von Donato Veneziano.

Ähnlich ſteht es mit den italieniſchen Forderungen an die ehemalige Hofbibliothek. In erſter Linie handelt es ſich um Handſchriften, die nach Abſchluß des ſpaniſchen Erbfolgekrieges aus Neapel nach Öſterreich gekommen waren. Nachdem nämlich im Radſtätter Frieden von 1714 Kaiſer Karl VI. unter anderem auch Neapel zugeſprochen worden war, machte ihn der in Wien tätige Gelehrte Riccardi auf koſtbare Handſchriften in den Klöſtern S. Giovanni de Carbonaria, dem der Theatiner und dem der Domi-

nikaner von S. Domenico Maggiore aufmerkſam. Nach langen Verhandlungen kamen dann im Jahre 1718 ſiebenundneunzig Manuſkripte, darunter zweiundzwanzig griechiſche, mit Zuſtimmung der päpſtlichen Kurie als Geſchenk an den Kaiſer nach Wien.

Darunter der ſogenannte „kleine Dioscorides"; zwei aus dem VI., beziehungsweiſe aus dem IX. Jahrhundert ſtammende Purpurhandſchriften, von denen die erſte in ſilberner Schrift lateiniſche Evangelienfragmente enthält, die zweite griechiſche Evangelienperikopen; eine Originalniederſchrift Torquato Taſſos von „Gerusalemme conquistata", der Altersbearbeitung Taſſos „Geruſalemme liberata"; ferner zwei wertvolle Palimpſeſte aus dem norditalieniſchen Kloſter Bobbio, unter denen ſich nicht weniger als zehn verſchiedene Texte, darunter ein apokryphes Sendſchreiben der Apoſtel, verbargen. Von großer Bedeutung ſind auch die ſogenannten Petruccidrucke aus der Frühzeit des muſikaliſchen Druckes, darunter die Motetti Alla Corona von Johann de Prés vom Jahre 1504, im ganzen fünf Werke zu je drei Bänden.

Für die Venezianer Codices wird von der Leitung der Bibliothek auf ein Schreiben des Archivio Generale di Venezia, Tommaso Gar, an Herrn von Arneth, Direktor des Wiener Staatsarchivs, vom 30. Dezember 1868 hingewieſen, in der dieſer ſich für die Zuſendung von Manuſkripten als Tauſchobjekte für die jetzt von den Italienern geforderten Inkunabeln der Marciana in Venedig bedankt. Aber auch für die muſikaliſchen Drucke liegt ein ähnliches Beſitzdokument vor, nämlich eins von Abbate Bettio, einem Amtsvorgänger Tommaso Gars, vom 19. Juli 1835 datiertes Schreiben, in dem er ſich für vollſtändig befriedigt erklärt, da die unvollſtändigen Petruccidrucke für die Bibliothek von S. Marco von geringerem Werte ſeien, als für die Wiener Hofbibliothek, wo ſie die ſchon vorhandenen Beſtände auf das glücklichſte ergänzten.

Aber auch dieſe Einwendungen blieben vorläufig vergeblich, und die Bücher wurden von den Italienern übernommen und abgeführt.

Dazu verlangen auch die Trientiner etwa ſechzig Handſchriften, darunter ein Sakramentarium Gregors des Großen aus dem X. Jahrhundert mit einem Elfenbeindeckel und ſchönen Plaſtiken, für welche die Bibliotheksverwaltung Beweiſe ihrer privatrechtlichen Erwerbung zu bringen ſich bemüht.

Aus dem „Dorotheum" holten die Italiener dort verwahrte Gegenſtände aus den Beſtänden der Bibliothek in Trieſt und dem Archiv in Pola. Auch aus den Magazinen der Univerſitätsbibliothek wurden viele Kiſten dort verwahrter Gegenſtände übernommen. Das Muſeum für Kunſt und Gewerbe endlich gab beſonders Wertſachen aus dem Görzer Domſchatz heraus.

Zu erwähnen wäre noch, daß die Rolle der alle dieſe Sachen übernehmenden Kommiſſion den Profeſſoren d'Ancona, Dr. Fogolari und Dr. Coggiola zugeteilt war, die ſich mit höflicher Sachlichkeit dieſer peinlichen Arbeit unterzogen.

Unter den Gegenäußerungen der beteiligten Wiener Kreiſe waren am bemerkenswerteſten eine Trauerverſammlung der Wiener Künſtlerſchaft, ein Zeitungsaufſatz des Direktors der ehemals kaiſerlichen Gemäldegalerie, Dr. Glück, und zwei Aufſätze und ein Lichtbildervortrag Dr. Tietzes, des Sekretärs des Staatsdenkmalamtes. Darüber ſei in Nachfolgendem kurz berichtet.

Ab 22. Februar wehten auf drei Tage von allen Gebäuden, die der Kunſt oder Wiſſenſchaft dienten, Trauerfahnen, und um 4 Uhr des erſten Tages verſammelten ſich dichtgedrängt im Feſtſaal der Akademie der bildenden Künſte die Vertreter des geiſtigen Wien. Rektor von Hellmer der Akademie eröffnete die Verſammlung. Dr. Tietze ſtellte den Tatbeſtand feſt und Profeſſor Hanns Ranzoni unterbreitete folgende Entſchließung: „Wir heute verſammelten Künſtler und Vertreter aller geiſtigen Gebiete Wiens erheben vor der ganzen Welt gegen die gewaltſame Wegnahme bedeutender Teile unſeres Kunſtbeſitzes durch die Italiener feierlichen Einſpruch. Wir ſtehen in tiefer Trauer um dieſe Kunſtſchätze, deren uns die Willkür des Siegers beraubt hat. Zum äußeren Zeichen dieſer Trauer haben unſere Künſtler ihre Gebäude ſchwarz beflaggt und wir wiſſen, daß die Kulturinſtitute der Stadt ſowie die ganze Stadt ſelbſt dieſe Trauer mit uns tragen, denn was wir verloren haben, war Eigentum dieſer ganzen Stadt, hat ihr geiſtiges Leben befruchtet und ihre Schönheit gemehrt. Wir bedauern, daß wir nicht imſtande waren, Gewalt gegen Gewalt zu ſetzen und fordern daher die Regierung auf, bei den Friedensverhandlungen alles zu unternehmen, um den an uns begangenen Raub wieder gutzumachen." Auf Antrag des Architekten Oerley wurde um der Würdigkeit der Kundgebung willen der Schluß der Debatte beſchloſſen und durch Handaufheben aller die Entſchließung angenommen.

In der „Neuen freien Preſſe" vom 23. Februar 1919 äußert ſich der Galeriedirektor Dr. Guſtav Glück unter dem Titel „Die Beraubung unſerer Muſeen": Noch heute ſei es ihm nicht möglich,

der widrigen Empfindung ganz Herr zu werden, einen wie großen Eintrag ſolche Gewalttat einer ehrlichen Gemeinſchaft der geiſtigen Arbeiter aller Völker tue. Um ſo bitterer ſei dies, da doch nicht die militäriſchen Gewalthaber, ſondern allein die italieniſchen Kunſtgelehrten die geiſtigen Urheber dieſer Tat geweſen ſein könnten, die ſo übel die in Dichtung und Wiſſenſchaft ſo überreich gedankte Italienbegeiſterung deutſcher Romfahrer vergelte. Wiens öffentlicher Beſitz an italieniſchen Meiſterwerken wäre ohnedies verhältnismäßig gering geweſen, aber doch immerhin ſo groß, daß die Freude an dem Genuſſe der alten italieniſchen Kunſt mächtig angefacht und der Wunſch nach dem Beſuche des Heimatlandes ſolcher Meiſterwerke höchſt lebendig werden konnte. Nicht nur wir hätten, wenn es bei der Entführung der Bilder bliebe, eine wertvolle Anregung verloren, ſondern auch Italien hätte die werbende Kraft jener gewichtigen Zeugen ihrer alten hohen Kunſt und Kultur nicht unweſentlich verringert. Aber noch ſei der Verluſt kein endgültiger, und wenn auch Italien jetzt den Vorteil beſitze, ſeinerſeits den ſtrittigen Gegenſtand in Verwahrung zu haben, ſo ſei doch das Recht ſo klar beweisbar auf ſeiten Wiens, daß man keinen Gerichtshof zu ſcheuen habe. Der Fall habe übrigens für die ganze Welt grundſätzliche Bedeutung, denn würden ſolche gewaltſame künſtleriſche Reannexionen einmal als zu Recht beſtehend anerkannt, ſo wäre der Grund gelegt zu einer künftigen Zerſplitterung des geſamten Kunſtbeſitzes der Welt, der, wie er heute verteilt ſei, etwas hiſtoriſch Gewordenes ſei. Solche Eingriffe in die Verteilung des Kunſtgutes in den einzelnen Ländern ſeien nur zu bedenklich, denn würde einmal daran gerührt, gebe es kein Aufhalten mehr. Zu einem wirklichen Kampf um Muſeumsgegenſtände habe man es nicht kommen laſſen dürfen, ganz abgeſehen davon, welche internationale Verwicklungen daraus hätten entſtehen können. Das Staatsamt für Äußeres hätte ſich aber ſeine verantwortungsvolle Lage weſentlich erleichtert, wenn es ſchon vorher ſämtliche Kunſtſchätze Deutſch-Öſterreichs ohne Rückſicht auf den gegenwärtigen Beſitzſtand einem Staatsamte, und zwar dem für Unterricht, unterſtellt hätte. Man müſſe hoffen, daß dieſe dringendſte Forderung der heimiſchen Kunſtpolitik baldigſt von der neuen Regierung erfüllt werde. Noch aber ſei kein Anlaß, Trauerfahnen zu hiſſen, da wir unſere Kunſtſchätze keineswegs ſchon endgültig verloren geben dürfen.

Der erſte Aufſatz Dr. Hans Tietzes erſchien in der „Zeit“ vom 14. Februar unter der Überſchrift „Die entführten Bilder“. In einer Charakteriſtik des Rechtsſtandpunktes, der für ihn völlig klar zu unſeren Gunſten liegt, weiſt er auf Stellen in Briefen Führichs hin, der damals zuſammen mit Erasmus Engert die ſchon halbzerſtörten Bilder aus einem gehäuften Wuſt ausrangierter Gemälde ausſuchte. Von dem, was man damals nicht mitnahm, ſei wahrſcheinlich ein guter Teil vollends zugrunde gegangen. Die nach Wien gebrachten Bilder aber ſeien hier in ſorgfältigſter Weiſe reſtauriert worden und ſo der gebildeten Welt und der Glorie der italieniſchen Kunſt erhalten geblieben. Die Akademie habe 1866 darauf hingewieſen, daß die ihr aus dieſer Reſtaurierung erwachſenen Koſten den urſprünglichen Schätzungswert der übernommenen Bilder weſentlich überſtiegen hätten. Was uns die Italiener heute entführten, ſeien nicht die Fetzen, die wir einſt als Studienmaterial für heranwachſende Künſtler übernahmen, ſondern die Früchte der ſorgenden Liebe und mühevollen Betreuung, die wir ihnen angedeihen ließen. Es ſei allzu bequem und billig, auf dieſe Art Bilder zu erwerben, aber für die Bilder ſelbſt ſei dieſe Erlöſung von Fremdenjoch keineswegs ein Segen. Wenn die erſte Freude der Italiener über dieſe Siegestrophäen verklungen ſein würde, werde reichlich die Hälfte dieſer Werke, die hier einen Stolz unſerer Sammlungen bildeten, unter dem Eindruck der überreichen Nachbarſchaft der venezianiſchen Schätze ins Depot wandern oder doch unter den noch ganz anderen Werten der Akademie in Venedig ein unbeachtetes Daſein führen. Hier alſo eine andauernde Huldigung an den italieniſchen Genius bedeutend, wären ſie in Venedig nichts als ein nicht ſehr beträchtlicher Zuwachs an Inventarnummern. Die tiefe Depreſſion, die der Fall verurſache, ſei aber weder in dem abſoluten Verluſt an Kunſtwerten, noch in dem materiellen Verluſt von vielleicht dreißig bis vierzig Millionen begründet. Aber es ſei uns, was wir noch immer nicht völlig erfaßt hätten, plötzlich und jäh klar geworden, was es heiße, beſiegt zu ſein. Wie ein Symbol ſage uns die Bilderentführung, daß der Sieger unbekümmert und ungehindert über unzweideutiges Recht hinwegſchreiten dürfe. Dies aber ſei es, was heute die Allgemeinheit darniederbeuge, und nicht der Verluſt an Kunſtwerken. Denn nur klein ſei die Schar jener, denen ſie wirklich ein geiſtiges Erlebnis und ein innerer Beſitz geweſen. Dieſe wenigen und nicht die große Schar jener, die den Phraſen von der Kunſt und ihrer Bedeutung heute die übliche heuchleriſche Huldigung darbrächte, ſeien die wahren Leidtragenden. Ihnen

werde aber auch nichts genommen, denn ihnen ſei die Kunſt eben ein geiſtiger Beſitz, ihnen gehörten die Bilder, ob ſie in Venedig oder in Wien hängen, und ſie könnten über Militärmiſſionen lächeln, die ſäbelraſſelnd von Anſprüchen redeten, die ſich mit den ihren meſſen wollten. Sie zählten nicht die Bilder in unſeren Muſeen, ſolange ſo viel Herrliches bleibe, das ſie um ſo inniger liebten. Dennoch hätten auch dieſe heute allen Grund, tief erregt zu ſein: nicht wegen der paar Bilder, ſondern aus der Erkenntnis heraus, daß ſolche Werte unſerem Volke überhaupt nichts ſeien. Die Herren der italieniſchen Miſſion hätten auf unſeren Hinweis, auf die Konvention von 1868 geantwortet, ihr Abſchluß habe damals im italieniſchen Volke ſolchen Unwillen erregt, daß die Regierung hätte zurücktreten müſſen. Auch in den trübſten Stunden ihrer Geſchichte ſei den Italienern der Inſtinkt nie abhanden gekommen, daß es ſich bei Kunſtwerken nicht um einen eitlen Luxus, ſondern um wahrhafte Lebenswerte handle, bei uns aber ſei er Regierenden und Regierten völlig fremd. Ein Vertreter, der nicht auf Grund der Gutachten von Muſeumsdirektoren, Künſtlern, Kunſthiſtorikern und ähnlichen ſeltſamen Koſtgängern Gottes, ſondern aus einem Kunſtſinn heraus, der ein unabtrennbares Stück ſeines Ganzen wäre, die Sache unſeres Kulturbeſitzes geführt hätte, hätte die Gewalttat vielleicht verhindert. Zumindeſt aber müſſe das hier kompetente Staatsamt für Äußeres endlich begreifen, daß mit jeder Einbuße dieſer Art unſchätzbare Werte für unſeren wirtſchaftlichen und moraliſchen Wiederaufbau verloren gingen. In Zukunft müßten unſere Kunſtwerke erfolgreicher verteidigt werden, nicht durch bureaukratiſche Winkelzüge, ſondern durch unmittelbaren Anteil an der Sache, die man vertrete, und durch Einſatz der ganzen Perſönlichkeit. Dazu müſſe aber auch die öffentliche Meinung, der entſchloſſene Wille eines ganzen Volkes hinter den Verteidigern der Kunſt ſtehen. Nur daraus könne dem Proteſt der Regierung, der ſonſt ein Stück Papier ſei, die Kraft einer Gehör heiſchenden Forderung zuwachſen, nur daraus könne eine Mauer werden, an der künftige Anſprüche eines keine Verletzung des Rechts ſcheuenden Gegners zerſchellten. So möge jedem einzelnen aus dieſem Vorfall der Weckruf werden, ſich aus ſeiner Stumpfheit zu reißen und ſich ſeinen Weg zur Kunſt zu ſuchen. Wer Glück und Not, die eine Schöpferkraft in bildhafte Form zu bringen gewußt habe, in ſich wiederklingen zu laſſen vermöchte, dem ſei die Kunſt ein innerer Beſitz. Dazu eine hilfreiche Hand zu bieten, wäre Sache der Muſeen und der Kunſtforſchung, die ſich ſonſt mit ihrem Pfauenrad leeren Wiſſens unnütz blähe. Heute räche ſich dieſes bisherige Verſäumnis bitter, da das Volk ſeine Kunſtwerke als tote, nicht als lebendige Werte verteidige. Wenn alle Verantwortlichen dies begriffen, wenn ſie alle entſchloſſen ſeien, das Kunſtweſen unſerer Zukunft auf einer völlig neuen Grundlage aufzubauen, wenn jeder einzelne von uns, erſchreckt von dem Verluſt, den wir erlitten, ernſter und tiefer ſich um Kunſt bemüht, wie immer ſie ihm entgegentritt, dann werde der ſchmerzliche Eingriff der Italiener auch heilſam geweſen ſein; er werde unſer Bekenntnis zur Kunſt aus einer Sache der Zungen zu einer Sache der Herzen gemacht haben.

Der zweite Aufſatz Dr. Tietzes im „Neuen Wiener Tageblatt“ vom 19. Februar hieß „Die Verteidigung unſeres Kunſtbeſitzes“ und mahnt, ſtatt den Gegner zu ſchmähen, lieber vor der eigenen Tür zu kehren. Die Italiener hätten mit ihrer bekannten diplomatiſchen Geſchicklichkeit nicht einen Zwang auf uns geübt, ſondern nur einen Druck nach der Richtung des „Locus minoris resistentiae“ und hätten mit Recht vermutet, daß wir ihnen, wo es ſich doch nur um Kunſt handle, einen geringeren Widerſtand entgegenſetzen würden. Wer alles geleſen habe, was aus dem Phraſendunſt unſerer gewöhnlichen Lebensatmoſphäre heraus über die Entführung der Bilder bis jetzt geſchrieben worden ſei, müßte annehmen, daß das Volk von Wien wie ein Mann aufgeſtanden wäre, dieſe Schätze zu verteidigen, wenn es nur gewußt hätte, wo das kunſthiſtoriſche Hofmuſeum und die Akademie der bildenden Künſte eigentlich ſeien. Dann führt er die Forderung des „inneren Beſitzes“ der Kunſtwerke ähnlich wie im Aufſatz der „Zeit“ näher aus und macht Vorſchläge zur beſſeren Organiſierung eines Abwehrdienſtes, vor allem durch Zuſammenfaſſen unſerer heute allen möglichen Behörden unterſtehenden Kunſtſchätze unter eine einheitliche Obſorge. Es ſei höchſte Zeit, hier und auch anderwärts von unſeren Feinden zu lernen.

Am 26. Februar endlich hielt Dr. Tietze in der Urania einen Vortrag, in dem er die wertvollſten der entführten Kunſtwerke im Lichtbilde vorführte und ihre künſtleriſchen Werte ſeinem Publikum nahebrachte.

Als letzter Hinweis mag noch die Anführung eines Aufſatzes von *** im „Neuen Wiener Tageblatt“ vom 16. Febr. dienen, in dem allerlei hiſtoriſche Reminiſzenzen, beſonders an Canovas ſeinerzeitige Miſſion, von Napoleon aus Rom nach Paris entführte Kunſtſchätze wieder ihrer Heimat zuzuführen, ausgeführt und für die Gegenwart Nutzanwendungen gefolgert wurden. G. W.

Eine italieniſche Stimme zum Kunſtraub

„Corriere della Serra“ ſchreibt unter dem 24. Februar: Unbekümmert um die lärmenden Proteſte der Wiener Zeitungen ſetzt unter Mitwirkung des Generals Segre die italieniſche Kunſtkommiſſion ihre Arbeit in Wien fort. Dr. Gino Fogolari, Prof. Paolo D'Ancona, Dr. Giulio Coggiola ſind mit der Auswahl beſchäftigt. An Anſprüchen, die aus dieſem Kriege herrühren, ſind zu nennen die in Laibach befindliche, aus 200 Nummern beſtehende Sammlung von Zeichnungen von Tiepolo, die das Trieſter Muſeum aus der Sammlung von Sartorio geerbt hat. Außerdem muß ſich in Laibach viel aus der Trieſtiner Stadtbibliothek ſtammendes Material — u. a. die Petrarcaſammlung — befinden. Aus dem erzbiſchöflichen Palaſt und aus dem Urſulinerinnenkloſter in Görz wurden viele wertvolle Goldarbeiten und Paramente verſchleppt. Feldmarſchall Boroević hat alle ihm erreichbar geweſenen Villen, Schlöſſer, Kirchen und Paläſte ſyſtematiſch ausgeplündert. Beſonders hatte er es auf Bilder abgeſehen. Belluno iſt vollſtändig ausgeräumt worden; bisher wurden lediglich 13 Kiſten mit von dort ſtammenden Bildern im „Heeresmuſeum“ entdeckt und zurückgenommen. Udine iſt dank der Tätigkeit des Wiener Gelehrten Tietze glimpflich weggekommen. Ein Altarblatt von Tiepolo aus der Kirche Santa Madonna della Purità war nach Wien gebracht worden und iſt jetzt zurückgegeben. Auch eine Madonna mit vier Heiligen von Pordenone wird demnächſt aus Wien nach der Kirche von Moriago, aus der es ſtammt, zurückkehren. Wertvolle Codizes ſind entdeckt und zurückgenommen worden, ſo u. a. ein Fuldaer Ritual aus dem 12. Jahrhundert. K. B.

Sammlungen

Die Zukunft der Nationalgalerie

Der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Ludwig Juſti, verſendet eine — als Handſchrift gedruckte — kleine Denkſchrift über „die Nationalgalerie und die moderne Kunſt“, die er dem Leiter des Miniſteriums für Wiſſenſchaft, Kunſt und Volksbildung vorgelegt hat. Sie führt den Untertitel „Rückblick und Ausblick“ und iſt denn auch in ihrer erſten Hälfte weſentlich eine Anklage gegen die abſolute Herrſchaft Wilhelms II. in Dingen der modernen Kunſt. Zum erſten Male wird hier ausgeſprochen — was Naheſtehende freilich wußten und was ſie zu der ſtets geübten Milde in der Beurteilung der Ankäufe dieſer Sammlungen veranlaßte — welcher Liſten und Umwege es bedurfte, um wenigſtens das an moderner Kunſt in die Nationalgalerie zu bringen, was heute darin iſt. Das wird ja nun anders werden. Es wird ſelbſtverſtändlich ſein, daß jeder Künſtler, der das ſeinem Maße nach beanſpruchen kann, in die Nationalgalerie aufgenommen wird, und der jeweilige Leiter wird ſeine ganze Kraft darauf verwenden können, daß er von jedem Künſtler auch wirklich die wertvollſten Arbeiten erwiſcht.

Der zweite Teil geht dann auf das ein, was nun zu tun iſt, und auf die Wege, die die freigewordene Betätigung zu gehen hat, ohne freilich neue Gedanken beizubringen. Es handelt ſich da, ſoweit die Nationalgalerie ſelbſt in Frage kommt, um zweierlei: um die Vollziehung der Ankäufe und um die Darbietung des geſamten Beſitzſtandes.

Für die Ankäufe will Juſti nicht den Direktor allein verantwortlich ſein laſſen. Er weiß zwar, und ſagt es auch, daß dieſe Methode unſtreitig die beſten Ergebniſſe liefern würde. Aber ſie ſei unmöglich, undemokratiſch, und ſo ſchlägt er vor, man ſolle dem Direktor eine Ankaufskommiſſion zur Seite ſtellen, deren Mitglieder aber nicht von den beteiligten Kreiſen, alſo in erſter Linie von den Künſtlern gewählt, ſondern vom Miniſter ernannt würden. Ich muß geſtehen, daß ich glaube, hierbei würde auch nur eine neue Auflage der alten „Kunſtkommiſſion“ zuſtande kommen, da ja gar keine Gewähr vorhanden iſt, daß der Miniſter auch die rechten Leute ausfindig macht oder auch nur die rechten Helfer zu dieſer Ausfindigmachung heranzieht. Ich meine, wenn man ſchon einmal ſo weit gegen den Grundſatz der Demokratie ſündigen zu müſſen glaubt, daß man dieſe Kommiſſion nicht aus allgemeinen Wahlen der Beteiligten hervorgehen läßt, ſo ſoll man auch den Mut zur Konſequenz haben, und die geſamte Macht dem einen, dem Leiter der Sammlung in die Hände legen. Da ſich ſein Wirken ja in kurzen Abſchnitten in vollſter Öffentlichkeit kontrollieren läßt, wird es ſelbſt dem geriebenſten Nepotiſten ſchwer werden, Schaden anzurichten, und ich habe andererſeits noch nie geſehen, daß wirklich Großes und Gutes aus Kommiſſionen hervorgegangen iſt. Auch aus den klügſten und ſachverſtändigſten nicht. Und wer die Leitung einer ſolchen Sammlung übernimmt, der muß

eben auch Vertrauen zu ſeinem eigenen Blick und Gefühl, muß Verantwortungsgefühl genug beſitzen, um es allein und ohne Schildhalter zu wagen; ſonſt ſoll er es lieber ganz bleiben laſſen.

Bei der Frage der Darbietung des Beſitzſtandes liegt das Problem für die Nationalgalerie darin, der Übervölkerung abzuhelfen, für die Kunſtwerke neue Räume zu erſchließen, die zudem beſſer als die alten ihrer Aufgabe entſprechen. Juſti kommt hier auf ſeinen alten Plan zurück, die Sammlung in zwei Teile zu zerlegen. Die Werke der Zeit bis etwa 1870 würden dabei zunächſt in dem alten Bau bleiben, deſſen Räume für ſie wieder in den urſprünglichen Zuſtand verſetzt würden, die neuere Kunſt, etwa vom Impreſſionismus an, ſollte ein neues, zweckmäßig gebautes Haus bekommen. Sollte das einſtweilen nicht beſchaffbar ſein, ſo wird als Zwiſchenzuſtand Überſiedelung der zweiten Abteilung in eines der freigewordenen Schlöſſer vorgeſchlagen.

Der Plan beſticht durch die Einfachheit, mit der er auszuführen iſt. Und es läßt ſich auch nicht leugnen, daß der Einſchnitt an der genannten Stelle unſchwer und ohne Gewaltſamkeit gemacht werden könnte. Er käme auch dem alten, in ſich einheitlichen und ehrlichen Stracksſchen Bau zugute, dem weder die noch von der Jahrhundertausſtellung her erhaltenen Einbauten in den Kabinetten des zweiten Stockes, noch gar die Veränderungen im Erdgeſchoß und in den Corneliusſälen zum Segen geworden ſind. Aber ich werde auch bei dieſer Löſung das Gefühl des Vorläufigen nicht los. Man zerreißt doch ſchließlich einen lebenden Organismus und verewigt (und erweitert) einen grotesken Zuſtand, der zurzeit darin ſich ausdrückt, daß Graff und Goya teils im Kaiſer-Friedrich-Muſeum hängen, und teils in der Nationalgalerie. Der Zeit nach gehören ſie unzweifelhaft ins Kaiſer-Friedrich-Muſeum, und doch kann man ſie auch an der anderen Stelle nicht entbehren. Dazu kommt, daß ja die Nationalgalerie keineswegs etwa nach rückwärts nicht mehr erweiterungsfähig wäre. Es bleibt zuletzt doch ein entwicklungsgeſchichtlicher Unſinn, einen Einſchnitt nach Jahreszahlen zu machen. Das Verdienſt der „Jahrhundertausſtellungen", der Berliner und der Darmſtädter, lag ja zumeiſt gerade darin, daß ſie über alle trennenden zeitlichen Linien hinweg die Einheit und Unaufhörlichkeit der künſtleriſchen Entwicklung zeigten. Und da ich glaube, daß man Projekte ſo ideal wie möglich geſtalten ſoll — ſchon weil ihnen von der Wirklichkeit ja doch die Federn beſchnitten werden — ſo meine ich: die Beſtrebungen zur Umgeſtaltung der Nationalgalerie ſollten darauf hinauslaufen, eine Sammlung zu ſchaffen, die etwa vom Ende des 17. Jahrhunderts ab die deutſche Kunſt zeigt, bis auf unſere Tage. Und zwar hätte dieſe Sammlung ſich in zwei Teile zu gliedern: Die Schauſammlung, die mit den beſten und bezeichnendſten Werken die Gipfellinie der Entwicklung lückenlos und eindrücklich nachzieht, und die Studienſammlung, die den Stoff für Forſchungen zuſammenträgt und darbietet. Aus ihr könnten dann jeweils Sonderprobleme in wechſelnden Ausſtellungen zur Anſchauung gebracht werden. Freilich müßten dazu die Beſtände der Nationalgalerie erweitert werden, durch Übernahme deſſen, was jetzt noch im Kaiſer-Friedrich-Muſeum iſt, und vor allem durch Ankäufe die die vielen Lücken im Beſitz der Kunſt des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts füllten. Auch die Kunſt der germaniſchen Nachbarländer gehörte hierzu.

Und das Gebäude der Nationalgalerie? Es brauchte nicht verloren zu gehen. Schon vor Jahren iſt von anderer Seite der Vorſchlag gemacht worden, es zu einer Skulpturenſammlung auszugeſtalten, damit auch die Sammlungen, die die Namen Rauch und Schinkel tragen, und die heute „in partibus infidelium" ein verſchwiegenes Daſein führen, wieder zu Leben und Geltung kämen. Bei dieſer Löſung würde auch die urſprüngliche Raumform der Nationalgalerie, von allen ſpäteren Neu- und Einbauten befreit, am reinſten zur Geltung kommen. Und auch die anderen Muſeen würden froh ſein, ſo ein wenig Bewegungsfreiheit zu erhalten.

Mit dieſen Gedanken für den Ausbau der Nationalgalerie iſt nun ein Punkt berührt worden, an dem die Denkſchrift vorbeigeht, und der letzten Endes freilich auch über ihren Kreis hinausgeht. Juſti nimmt ohne weiteres an, daß die Nationalgalerie eine Angelegenheit des preußiſchen Staates bleiben wird. Rechtlich iſt das ohne weiteres berechtigt, denn ſie gehörte der Krone Preußen. Aber eine Sammlung, wie ſie in den obigen Plänen ſkizziert worden iſt, würde weit über eine Angelegenheit *eines* Bundesſtaates hinauswachſen. Die Galerie der deutſchen Kunſt vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zur Gegenwart iſt Reichsſache. Das mag ungewohnt klingen, denn in Deutſchland iſt bisher all das Weſen, das ins Bereich der ſogenannten Kulturminiſterien fiel, am ängſtlichſten als zur bundesſtaatlichen Kompetenz gehörig gehütet worden, und wir hätten im ganzen Reichsgefüge bisher keinen Platz, an dem ein Reichsmuſeum verwaltungsmäßig unterzubringen wäre. Aber wir ſind ja in der Revolution, und was hätte eine

Revolution für Daseinsberechtigung, wenn sie nicht die Grundlagen für Neues schaffen könnte? Ich weiß, daß wir den Reichtum unseres Kunst- und Geisteslebens gerade dem Umstande verdanken, daß jeder Kulturbezirk Deutschlands diese Dinge für sich in die Hand genommen hat, und ich will auch beileibe das nicht ändern, weder im Museumswesen noch sonst wo. Aber wenn wir daran gehen, der deutschen Kunst ein neues Haus zu bauen, so meine ich, daß es auch ein deutsches sein sollte, und nicht ein preußisches oder bayrisches. Soll es doch auch nicht nur das aufnehmen, was innerhalb der Reichsgrenzen geschaffen wurde, sondern soll versuchen, auch viel von dem, was außerhalb des Reichsrandes entstand, „an den großen Binnenherd der Völkerfamilie" zu ziehen.

Über die anderen Ausstellungs- und Kunstpflegeprobleme, die die Denkschrift berührt, wäre in anderem Zusammenhange einmal zu sprechen.

H. Friedeberger.

Die Sammlung Fiedler

dürfte infolge des Todes der Frau Generalmusikdirektor Balling, der Witwe Conrad Fiedlers und Herm. Levis binnen kurzem ihren Einzug in die Nationalgalerie halten. Der preußische Staat hat diese Sammlung schon vor Jahren käuflich erworben, aber die modernen Bilder für Lebzeiten noch Frau Balling überlassen. Unter diesen befinden sich sechs der Hauptwerke des Hans von Marées, ferner hervorragende Bilder von Feuerbach, Böcklin, Thoma, Lenbach u. a. Sie ist das Vermächtnis Conrad Feidlers, des besten Freundes der Deutsch-Römer, des kongenialen Helfers des H. von Marées.

Gustav Klimts

große, ursprünglich für den großen Festsaal der Wiener Universität bestimmte Bilder „Medizin" und „Jurisprudenz", die er dann auf den Protest eines Teiles der Professoren hin zurückzog, sind durch den Tod ihres Besitzers wieder herrenlos geworden. Obwohl der Witwe dieses Kunstfreundes das Fünfzehnfache ihres seinerzeitigen, wohlfeilen Ankaufspreises geboten wurde, hat sie doch der „Staatsgalerie" die beiden Bilder um den vierten Teil dessen, was ihr der Händler bot, überlassen. G. W.

Berlin

Die bekannte Gemäldesammlung, die Sanitätsrat Dr. Levinstein im Laufe der letzten 30 Jahre zusammengebracht hat, ist kürzlich durch Vertrag mit dem gesamten Gebäudekomplex jener „Maison de Santé", dem Dr. Levinstein vorstand, in den Besitz der Stadt Schöneberg übergegangen. Die Sammlung umfaßt einige Hauptwerke von Menzel, Liebermann, Schuch, Leistikow, Max Klinger, Slevogt, Corinth und Thoma und dazu eine Reihe von Gemälden deutscher Meister, die den genannten Führern innerlich besonders nahestehen, wie Graf Kalckreuth, Karl Haider u. a. Mit dieser Sammlung bekommt die Stadt Schöneberg ein fein abgestimmtes öffentliches Museum, von dem man hoffen möchte, daß es in Zukunft weiter ausgebaut wird.

Frankfurt a. M.

Im Städelschen Kunstinstitut ist neuerdings als Leihgabe der Sammlung Busch in Mainz das berühmte Meisterwerk von Petrus Christus „Der Heilige Eligius" zur Ausstellung gekommen. Das Bild, das ehemals der Goldschmiedegilde in Antwerpen gehörte, ist später bei der Versteigerung der Sammlung des Barons Oppenheim um 88000 Mark von Busch erworben worden. Es ist auf Grund der Signatur 1449 gemalt und war zuletzt 1902 auf der Primitivenausstellung in Brügge zu sehen.

Haarlem

Die Stadtbehörden haben, nach langem Kampfe inner- und außerhalb des Gemeinderates, einen wichtigen Beschluß gefaßt. Nachdem die Restaurierung von Frans Hals' Regentenstück von 1641 im Städtischen Museum durch den Haager Restaurator D. de Wild als ausgezeichnet gelungen betrachtet werden kann und auch das schon 1912 aufgefrischte Bild der Regenten des Altmännerhauses sich gut gehalten hat, sollen nun die fünf Schützenstücke von Frans Hals sowie dessen Regentinnen des Altmännerhauses demselben Restaurator anvertraut werden. In der Hauptsache wird es sich um die Entfernung der dicken trüben Firnislagen handeln. Nach der Wandlung, die dabei das Regentenstück von 1641 erlebt hat — es ist schlechthin ein anderes Bild geworden — kann man von der Restaurierung zumal der frühen farbigen Schützenstücke große Dinge erwarten. Für die vorzunehmenden Arbeiten hat der Rat einen Kredit von 12000 Gulden bewilligt. O. H.

Paris

Zurzeit werden nach einer Mitteilung in der französischen Kammer die sämtlichen Museen, die seinerzeit aus Furcht vor dem deutschen Vormarsch geräumt worden sind, wieder geordnet, um in Bälde dem Publikum wieder zugänglich gemacht zu werden. Es ist bekannt, daß man von den Schätzen des Louvre einen großen Teil nach dem Süden Frankreichs verbracht hatte,

und es sind auch Stimmen laut geworden, die hinsichtlich der Erhaltung zahlreicher älterer Gemälde starke Bedenken geäußert und der Regierung heftige Vorwürfe nicht erspart haben. Um so gespannter ist die französische Öffentlichkeit auf die Tatsachen selbst, wobei allerdings dem Louvre das eine zugute kommt, daß er wahrscheinlich museumstechnisch vollkommen neu erstehen wird. So hat die deutsche Gefahr aus der Not eine Tugend gemacht, die sich voraussichtlich auch auf den anderen Gebieten der offiziellen Kunstpflege in Frankreich bald praktisch erweisen wird. Bisher sind im Louvre nur die älteren Abteilungen, wie die assyrische Sammlung, die Antiken und einige Säle mit Keramiken und Bronzen geöffnet.

Zürich

Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich hat kürzlich als Schenkung des Herrn Dr. Imhoof-Blumer (Winterthur) eine ausgezeichnete Sammlung malaiischer Batik erhalten, die jetzt in einer umfassenden Ausstellung der Öffentlichkeit vorgeführt wird. Die Sammlung hat für die Schweizer Industrie deshalb besonderen Wert, weil die Glarner Zeugdruckereien längst die Nachahmung echter Batik als Exportartikel ihrer Industrie aufgenommen haben. So hat man auch in dieser Ausstellung nicht versäumt, durch eine interessante Gegenüberstellung der echten Batik und der gedruckten Nachahmung die Qualitätsunterschiede anschaulich zu machen.

Ausstellungen

Ausstellung von Mosaiken

In einer rationalistischen Zeit wurde auch das Mosaik zu einer „Technik". Technische Schwierigkeiten sind aber dazu da, überwunden zu werden. Sieht man Mosaiken, wie etwa Schapers monumentale Köpfe, jetzt in der wichtigen Mosaikenausstellung bei Fritz Gurlitt in Berlin, die sehr schöne Kopien altchristlicher Mosaiken aus Rom, Neapel, Ravenna, ausgeführt durch die Arbeiter der „Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner und Gottfried Heinersdorf, Berlin-Treptow", enthält, so sieht man wohl langweilige Idealköpfe, aber nichts von Mosaik! Aber das, was Schaper offenbar für das Genierliche am Mosaik hielt, die Fugen, die Kanten, die Nähte, das eben ist ja das Schöne, das Kostbare am Mosaik! — Das Mosaik ist keine Technik, sondern eine Kunst. Seine technischen Schwierigkeiten existieren nur in der Einbildung des Nichtkünstlers. Es kommt absolut nicht darauf an, natürlich zu erscheinen. Die Fügung der einzelnen Glassteine nach ihrer eigenen Schönheit zu einem klingend-vielfarbigen Bilde ist die Aufgabe. Kein Steinchen sollte verloren gehen, jedes sollte sichtbar bleiben und an seinem Platze strahlend leuchten. — Die Mosaikkunst ist von einer wundervollen Primitivität, ja, sie ist eine ausgesprochene Spielerei, weil der Mensch nicht daran denkt, sein Ziel, das Bild, auf dem technisch einfachsten, schnellsten Wege zu erreichen — durch das Malen etwa, das breit über die Flächen im Gegensinne hinstreicht, sondern von etwas ganz Fremdem ausgeht, von den schönen, als Einzelding schon so köstlichen Glassteinen, wie ein Kind. Das Tuschen mit dem Pinsel mag schön sein in einem Buche, auf einer Papierrolle, aber nicht an der Wand. Aus der Wand heraus, ihre harte, steinerne Schichtung fortführend, entsteht in einer Art von Mauern das Mosaikbild. Die Malerei auf der Wand hat fast etwas Schmierendes gegenüber dem sauberen, strengen Verfahren des Mosaizisten, bei dem jeder Zug wirklich an sich etwas ist, nicht nur im Ganzen zu sein scheint. Dazu ist die Grundform des Mosaizisten — der Maler hat eigentlich gar keine Grundform — der darstellenden Absicht gar nicht adäquat, sogar ihr widerstrebend. Aber in der Spannung zwischen Mittel und Zweck liegt wieder ein großer Vorteil des Mosaizisten, der niemals in der Bequemlichkeit seiner Mittel sich gehen lassen darf; stets bleibt seiner Arbeit der Reiz des Spieles. Und eben in der handwerklichen Lebendigkeit liegt die Schönheit des Mosaiks begründet. Der Handwerker ist zugleich ein Künstler, da er ohne Phantasie nichts leisten kann. — Freuen wir uns, daß einige Künstler der neuesten Zeit sich wieder in einer verständnisvollen und künstlerischen Auffassung dem Mosaik nähern, von einigen Architekten ermuntert. Auch bei Gurlitt sieht man einige neue Arbeiten von César Klein, Pechstein, Thorn-Prikker. Sicherlich geht das Mosaik, wie auch die Glasmalerei, einer neuen Blüte entgegen, in einer Kunst, die sich abwendet vom Rationalismus, die das große, irrationale, phantastische Werk will, das nicht der Illusion dient, sondern dem Sein! Die neue Kunst ist nicht mehr so sehr Malen, als Bauen, und ein feines Mitbauen ist das Mosaizieren.

Die Wunderwerke, die entstehen können aus Eisen, Beton, Glas, Glasmosaik und Glasmalerei dürfen wir nicht müde werden, uns immer herrlicher in Gedanken auszumalen; niemand hat es

so verlockend getan wie Paul Scheerbart in seiner „Glasarchitektur". — Das Kopienmaterial bei Gurlitt läßt erkennen, daß den größten künstlerischen Wert die ältesten Mosaiken aus Rom besitzen. Die Bilder der Moseslegende aus Santa Maria Maggiore, um 350, sind in einer ganz überraschenden Weise total anders, als jene Mosaiken, die gemeinhin in unserer Vorstellung als klassische, stilvollkommene Mosaiken gegolten haben. Diesem kanonischen Bilde entsprechen im allgemeinen mehr die ravennatischen Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts. Diese zeigen den heiligen Goldgrund, die reiche Verwendung der Goldstifte, auch in den Gewändern und Geräten; die mehr und mehr dogmatisch werdende starre Haltung, die großen, feierlichen Augen und zugleich merkwürdigerweise das Bestreben, in der Wiedergabe des Fleisches möglichst natürliche Wirkungen zu erzielen durch Verwendung vieler Mitteltöne. Ganz anders nun und unvergleichlich viel schöner die frühen römischen Beispiele. Feurig sind diese alten Tafeln, und nicht die Spur hieratisch oder dogmatisch starr! Sie sind aus einer ganz ursprünglichen reinen Farbenfreude entstanden und sie geben Paul Scheerbart recht, der behauptete, daß Gold unmalerisch sei. Denn ganz im Gegensatz zu den späteren ravennatischen Bildern verzichten die frühen römischen auf das Gold fast völlig. Auch der Hintergrund ist kein Gold; in malerischen schwingenden Farbenfolgen bewegt sich der Grund. Die Tafeln machen überhaupt nicht den Eindruck einer irgendwie starren Technik. Sie sind so locker und frei, wie die Tuschzeichnungen der Bücher. Von einer Saftigkeit sind die Farben, das Grün des Rasens, dabei von einer Zartheit und Reinheit, die unglaublich ist. Erscheinen die ravennatischen Platten immer wie leicht verstaubt, so diese wie von reinen Wassern übersprüht. Der Stein in seiner sinnlich gefühlten Zusammensetzung mußte hergeben, was er nur konnte. Der Moderne hat immer noch Angst, das Material zu vergewaltigen, deshalb nutzt er es lieber nur halb oder viertel aus. Der wahre Künstler verlangt vom Material das Letzte, das Unmögliche; aber weil er voller Sinnlichkeit und Schönheit ist, wird er sich nie einem schönen Material entfremden. Und so ist es eine Tatsache, daß die römischen Mosaiken, die so völlig frei mit den Steinen zu tuschen scheinen, gerade die echtesten Mosaiken sind. Nur sie haben in ihrer pfauenfederhaften, wundervoll barbarischen, koralligen Farbenpracht den reinen Glascharakter. Die Steine, so üppig zusammengefügt im Spiel, scheinen noch leise gegeneinander zu knirschen. Zu dem vollkommenen Steincharakter der Römer trägt es bei, daß sie auf die naturalistische Wiedergabe der Fleischtöne verzichten, sie gehen darin so weit, daß sie die Gesichter zumeist im hellen grauen Steinton lassen. Aber wichtiger als der natürliche Fleischton ist der Ausdruck des Lebens, und in ihm zeigen die Köpfe eine Unmittelbarkeit auch im Blick, der hoch über der konventionelleren Strenge der Ravennaten steht. — Aus den alten römischen Tafeln können wir für unsere neuen Mosaiken lernen, wie nicht die Vorstellung eines bestimmten Stiles zur Freiheit führt, sondern die letzte Hingabe an die Schönheit der Welt — und handwerkliche Sicherheit. Die Trennung von Entwurf und Ausführung ist den modernen Arbeiten sicherlich nicht günstig, von ihr erhalten sie das noch störende Kunstgewerbliche!

Adolf Behne.

Das badische Land im Bild. Von Hermann Esch.

Die Ausstellung der Kunsthalle zu Mannheim „Das Badische Land im Bild" leitet mit einer Kundgebung der Schönheit des heimatlichen Bodens und seiner Darstellung in der Kunst den Frieden ein. Nicht darum handelt es sich, das historische Werden des Landes Baden im Bilde anschaulich zu machen, sondern die künstlerischen Auffassungen bei der Darstellung badischer Landschaften und Städte im Wandel der Zeiten wiederzugeben. Dabei führt die Ausstellung bis in die Gegenwart hinein und rundet das Bild der Entwicklung dadurch ab, daß sie die zeitgenössische Schaffenstätigkeit in erheblichem Umfange einschließt. Das ist historisch von ganz besonderem Wert. Denn wie es nur möglich ist, vom vollen Bewußtsein der Gegenwart aus historische Vorgänge richtig zu werten, so stellt auch hier der Vergleich mit zeitgenössischen Darstellungen die wechselnden Auffassungen der Vergangenheit in ein viel bestimmteres Licht. So gibt sich wohl zum ersten Male die Gelegenheit, an einem aus allen Zeiten gleich sorgfältig ausgewählten Material die Entwicklung der künstlerischen Tätigkeit in der Darstellung eines ganzen Landes bis in die Gegenwart zu verfolgen.

In über 14 Sälen ist das reiche Material von etwa 2000 Aquarellen, Zeichnungen, Kupferstichen und Lithographien ausgebreitet. Auch Gemälde — deren Transport in der gegenwärtigen Zeit besonders erschwert ist — sind in zwar beschränktem, aber doch ergebnisreichem Umfange angeschlossen. Die Anordnung ist nach den geographisch zusammengehörigen Land-

schaften gegliedert. Sie beginnt mit dem Norden Badens, der Industriestadt Mannheim, und schließt mit Konstanz und der Bodenseegegend. Sie bleibt nicht in rein gegenständlichen Interessen der Landschaft hängen, sondern leitet als der eigentlichen Aufgabe zu ihrer künstlerischen Darstellung über, um schließlich eine ganze Reihe von Künstlerpersönlichkeiten hervortreten zu lassen, deren Namen mit den schönsten Landschaften Badens eng verbunden ist. Alles, was sich nun im einzelnen daraus ergibt, in der Klarstellung der verschiedenen Kupferstecherschulen, in der Aufdeckung der mannigfaltigen auswärtigen Einflüsse und in der Aufhellung der Umrisse einzelner Künstlerpersönlichkeiten hat schon während des Aufbaues der Ausstellung manches überraschende Ergebnis zutage gebracht. So entwickelte sich ein neues Arbeitsfeld, zu dem das vorliegende Material eine bereits reife Stufe darstellt.

Man muß sich gegenwärtig halten, daß mit dieser Ausstellung ein völliges Neuland betreten wird, um sich eine Vorstellung von den Schwierigkeiten zu machen, die in dem Hervorsuchen und Werten dieser vielen Blätter aus Massen von unbrauchbarem Material bestehen. Wohl sind bisher bei der Darstellung der Lebensarbeit einzelner Künstler die wechselnden Auffassungen von Landschaften bis zu einem gewissen Grade in den Kreis der Beobachtungen gezogen worden. Doch immer nur in diesem engen Rahmen. Das geschlossene Bild der historischen und zeitgenössischen Entwicklung in einem ganzen Lande tritt hier zum ersten Male in den Vordergrund. Bei den Vorarbeiten ließ sich deshalb der Umfang noch nicht entfernt ahnen. Schritt für Schritt traten überraschende Ergebnisse zutage, und so, wie die Ausstellung sich darbietet, scheint es, als ob mit ihrer wachsenden Größe sich auch die Möglichkeiten der weiteren Erforschung vervielfacht hätten.

Ein Überblick über das ganze vorliegende Material bietet zunächst Anlaß zu manchen vergleichenden Beobachtungen. In der Gesamtentwicklung löst sich das Landschaftsbild erst allmählich aus seiner anfänglichen Gebundenheit, ein Vorgang, sich jedoch keineswegs gleichmäßig vollzieht. Deutlich tritt nur eines hervor, wenigstens für den Kreis des badischen Landes: im Anfang der Entwicklung, also im 17. Jahrhundert, bestimmt die Darstellung ein ausgesprochen nicht künstlerischer Zweck, etwa die Wiedergabe einer Festungsanlage oder die rein sachliche Darstellung einer Stadt in der für die Zeit charakteristischen Aufzählung und Aneinanderreihung von öffentlichen Gebäuden. Diesem Zweck ordnet sich die künstlerische Tätigkeit unter. Das gilt auch für die typischen Ansichten eines Merian und Meisner. Doch selbst in dieser Gebundenheit treten künstlerisch beachtenswerte Leistungen hervor. Im Gegensatz dazu steht am Ende der Entwicklung, also in der Gegenwart, die volle künstlerische Freiheit, die sich als Ziel nimmt, den landschaftlichen Charakter in seiner Eigentümlichkeit zu erfassen und seine Darstellung nur insoweit zu werten, als sie inneren Erlebnissen entsprungen ist. Das geht oft nicht ohne eine gewisse „Vergewaltigung" ab. Zwischen Anfang und Ende treten nun mancherlei Wandlungen zutage. Im 18. Jahrhundert verstärkt sich die Geltung der künstlerischen Phantasie, jedoch nur mittelbar die Landschaft beeinflussend. Fürstliche Jagden und Wasserfeste geben den Anlaß zu den Darstellungen, in deren Hintergrund die Stadt oder Landschaft sich unter dem Einfluß freierer malerischer Auffassung von der überlieferten Starrheit loszulösen beginnt. Zugleich spielt auch die Prospektdarstellung von Schlössern, öffentlichen Gebäuden und Stadtansichten in der Art der Guckkastenbilder eine größere Rolle. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts kommt mehr und mehr der Charakter der Landschaft unabhängig von der Darstellung besonderer Sehenswürdigkeiten und Vorgänge zum Ausdruck. Eine hervortretende Erscheinung aus der alten kurpfälzischen Zeit sind die Brüder Kobell. Den Gegensatz, in dem sie zur herrschenden Kunst standen, beleuchtet die Art, wie die Vertreter der alten monumentalen Schule sie und ihren Kreis mit vornehm ablehnender Gebärde als „Payisagisten" bezeichneten. In der Kunst der Kobell vollzieht sich die Überwindung der „Vedute"; sie treten unmittelbar und unvoreingenommen der Natur gegenüber. Das verdeutlichen besonders zwei örtlich bezeichnete Ansichten Ferdinand Kobells „Seckenheim" (1781) und „Doffenheim" (1778), ländliche Orte der nächsten Umgebung Mannheims.

Mit und nach ihnen treten Namen auf, die man nicht nennen kann, ohne den berühmten Verlag von Dominik Artaria in Mannheim zu erwähnen. Der Name dieses Verlages kehrt auf einer ganzen Zahl von Blättern wieder, und gerade auf den schönsten, die auch schon bei ihrem Erscheinen außerordentlich geschätzt wurden. In ihnen erreichte die landschaftliche Darstellung einen Höhepunkt, denn sie löst sich völlig von der prospektartigen Auffassung los und bewegt sich in künstlerischer Freiheit. Einige Blätter zeigen das auch inhaltlich dadurch, daß sie keine Sehenswürdigkeit im gewöhnlichen Sinne, sondern malerische Partien des Landes

zum Gegenstand ihrer Darstellung haben. Die bekanntesten Namen wie Kuntz, Strüdt und Frommel sind mit Artarias Verlag verknüpft, dessen Leistungen geradezu auffallen durch ihren feinen künstlerischen Wert. Von nun an spielen die Verlage eine größere Rolle, und es wäre eine lohnende Aufgabe, deren Anteil an der künstlerischen Gesamtleistung der Zeit aufzuzeigen. Sie gehen ja tatsächlich meist auf geschäftsgewandte Künstler zurück. Um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts tritt für den Zweig der Landschaftsdarstellung die Schweiz stark in den Vordergrund, deren Künstler von ganz bestimmendem Einfluß auf die Ausbildung der deutschen und besonders der badischen Landschaftsmalerei sind. Die Offizin Chr. Mechels und der Bleulersche Kunstverlag in Schaffhausen bzw. Feuerthalen sind die großen Sammelbecken und Ausgangspunkte der hieher gehörigen Maler und Stecher.

Die Zeit der Romantik bringt eine Weiterentwicklung nur insofern, als sie die Stimmungsakzente unterstreicht. Dabei bietet sie einen großen Reichtum von Darstellungen, die sich als Frucht der vorhergehenden Periode üppig entfalten. Bemerkenswert ist, daß zugleich zeitweise die prospektartige Auffassung stärkeren Einfluß gewinnt. Zugleich vollzieht sich auch eine wesentliche Änderung in den graphischen Darstellungsmitteln. Stahlstich und Lithographie verdrängen die Kupferstechkunst mehr und mehr. Verlage wie Velten in Baden, Herder in Freiburg und Wagner in Karlsruhe bemühen sich in erster Linie den Bedürfnissen des Fremdenverkehrs zu genügen. Dabei sind noch recht erfreuliche Leistungen zu verzeichnen; erst nach den siebziger Jahren tritt zunehmende Verarmung ein. Das Ende führt aber eigentlich die rasche Verbreitung der Photographie herbei deren Einwirkung und Bedeutung zu beobachten die Ausstellung Gelegenheit gibt. Denn durch die Vorführung einer begrenzten Anzahl von Photographien wird deren letztliche Unzulänglichkeit und Starrheit deutlich, die sie hinter einer selbst bescheidenen künstlerisch gestalteten Darstellung verblassen und zurücktreten läßt. Mit der Vorherrschaft der Photographie ist der Künstler als Träger der Übermittlung landschaftlicher Schönheit ausgeschaltet, wenigstens soweit es die Bedürfnisse weiterer Kreise angeht. Er beginnt nun desto reiner und selbständiger die Wiedergabe der Landschaft als künstlerisches Erlebnis zu erfassen und leitet damit die neueste Entwicklung ein. Zugleich bahnt sich auch wieder das zeitweise unterbrochene engere Verhältnis zu den graphischen Künsten an, die den Künstler gegenwärtig instand setzen, seine Stellung als Mittler landschaftlicher Schönheiten für einen weiteren Kreis zurückzugewinnen.

Hierfür leistet die jetzige Ausstellung einen starken Vorschub; sie fördert die geschichtliche Entwicklung, indem sie im rechten Zeitpunkt den weitesten Kreisen Einblick verschafft in die große Bedeutung, welche die Darstellung menschlichen Erlebens zu allen Zeiten besessen hat.

Die Gegenüberstellung so zahlreicher Bilder aus den verschiedensten Zeiten ermöglicht es, Beobachtungen zu machen, wie wechselnd die Rolle ist, die einzelne Landschaften und Städte in der künstlerischen Darstellung spielen. Zu bestimmten Zeiten verstärkt sich das Interesse der Künstler, um dann wieder fast zu versiegen. Die auffallendste Gegenüberstellung bieten Heidelberg und Mannheim. Während der landschaftliche Reiz Heidelbergs, das sich in die Ebene öffnende Neckartal, das wechselnde Spiel zerfallender Mauern des Schlosses mit einer malerischen Vegetation, im Anfang des 19. Jahrhundert zu einer selten reichen Kundgebung künstlerischen Erlebens führt, erhebt sich zur selben Zeit in dem nahegelegenen Mannheim die Anteilnahme der Künstler an den Reizen seiner Umgebung nur wenig über den Durchschnitt der Zeit. In der Gegenwart ist das Verhältnis gerade umgekehrt. Noch immer regt Heidelberg zwar schöpferische Kräfte an, doch beginnen in bedeutendem Maße die sichtbaren Zeichen der gegenwärtigen Zeit in den Industriezentren die Tätigkeit der Künstler in Anspruch zu nehmen.

Eine andere bemerkenswerte Erkenntnis über das unmittelbare Einwirken der Landschaft in die Entwicklung der Landschaftskunst vermittelt die Ausstellung. Es sind die Täler und Höhen des Schwarzwaldes (insbesondere Bernaus), in denen die Erneuerung der Landschaftsmalerei durch die Schöpfungen Hans Thomas emporwächst. Und es ist bedeutungsvoll, zu wissen, daß in seinen Anfängen (der 60er Jahre) ihm Künstler wie Lugo, Stäbli, Bracht und Röth zur Seite standen, die aus dem Atelier Schirmers mit dem führenden Freund und Genossen hinaus in die Landschaft, in die Berge drängten. Thomas Schaffen ist an der Liebe zur Heimat neu entfacht, und eine ganze Generation von Malern wurde bis auf die heutigen Tage dadurch zu den glücklichsten Ergebnissen geführt. Haueisen und Hildenbrand seien nur als die bedeutendsten und persönlichsten hier genannt.

Es würde zu weit führen, im einzelnen die Ergebnisse der Ausstellung festzulegen oder auch nur anzudeuten. Dazu werden verschiedene

Publikationen berufen sein, die der Schöpfer der Ausstellung, Dr. W. F. Storck, vorbereitet. Hier sei nur einiges besonders Bemerkenswerte herausgegriffen.

Zunächst die klare Feststellung der Bedeutung, die dem Heidelberger Kreise um die Jahrhundertwende zukommt, wo F. Rottmann zahlreiche Ansichten, meist aquarellierte Umrißradierungen schuf. Besonders die Fohr und Fries verdanken ihm viel Anregung. Ihnen vor allen ist die Ausprägung der Heidelberger Ansichten gelungen, die sie neben lange nicht nach Gebühr gewerteten Kleinmeistern, wie den Schweizern C. Rordorf, J. J. Meyer, Hürlimann sowie vor allem dem Grafen Graimberg geschaffen haben. Als malerisch überraschende Leistungen aus den mittleren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts fallen vor allem Fahrbach, sowie Georg Osterroth ins Auge, welch letzterer noch mit dem jungen Thoma zusammenarbeitete; ihren Werken wird sorgfältig nachzugehen sein. Sodann sind es besonders die Gruppen des Oberrheins und Bodensees, deren wertvolle Aufschlüsse selbst den ausführlichen Künstlerlexikas von Nutzen sein können. Ein Maler Morat (aus Stühlingen) bereist in den 20er Jahren die Gegend des Schwarzwaldes und Oberrheins und schildert sie in entzückenden kleinen Malereien. J. J. Sperli (1770—1841) und Wilhelm Scheuchzer (1803—1866) folgen in den 30er und 40er Jahren seinen Spuren; von ihnen sind aus verschiedenstem Besitz köstliche Proben zusammengekommen. Von graphischen Kleinmeistern (meist Schweizern) seien genannt J. F. Speth (ca. 1750), M. Wocher (1758—1830), F. Hegi (1774—1850), Fr. Salathé (1793—1858) und Em. Labhardt; von späteren J. H. Neukom (1796 bis 1865) und Caspar Obach (1807—1865). Auch in der gegenwärtigen Zeit bieten diese südlichen Gegenden den Malern den stärksten Anreiz; nur einige Namen seien genannt, zuvörderst der Pforzheimer Adolf Hildenbrand, die Karlsruher Grimm, Göbel und Segewitz, sowie der ausgezeichnete Graphiker Richard Waldschütz. Eine Gruppe für sich bilden die Arbeiten älterer Maler, die in früheren Jahren in diesen Gegenden arbeiteten; ich nenne nur Kallmorgen mit bemerkenswerten früheren Landschaften, Steinhausen mit Bodenseebildern und vor allem Thoma, von dem eine große Anzahl vorzüglicher Zeichnungen vorgeführt wird.

Wie sehr die Ausstellung ein inneres Bedürfnis der Gegenwart getroffen hat, zeigt die außerordentliche Teilnahme, die ihr aus allen Kreisen der Bevölkerung entgegengebracht wird. Die nach Tausenden zählenden Besucher betrachten mit erfreulicher Aufmerksamkeit die Darstellungen eines Gegenstandes, der ihnen vertraut ist, und je nach ihrer Neigung stärkt sich in ihnen bald der historische, bald der künstlerische Sinn. So wirkt die Ausstellung neben ihren geschichtlich wertvollen Ergebnissen kunsterzieherisch im besten Sinn und macht der Mannheimer Kunstbewegung alle Ehre, deren Wirksamkeit in der kommenden Zeit des Friedens mit neuem Eifer und nicht geringer Aussicht auf Erfolg betrieben werden soll.

Hannoversche Sezession

Die junge hannoversche Sezession hat am 9. März in der Kestnergesellschaft ihre zweite Ausstellung eröffnet. Die Gründung dieser Gruppe geschah mit Naturnotwendigkeit. Sie konstituierte sich mit Vorbehalt: Abtrennung von rechts, vorsichtig tastend nach der andern Seite. Die Zeit forderte inzwischen ihren Tribut: in letzter Stunde hat man auch das Tor nach links geöffnet. Nehmen wir das als Manifestation: Bekennen zum Formwillen unserer Tage. Ein Schritt, den wir grundsätzlich begrüßen. Nun sind 15 Mitglieder da. Keine Gruppe für festumrissene Anschauung. Gemeinschaft derer, die sich von der Masse — Hannover beherbergt die relativ peinlich große Menge von etwa 150 Künstlern! — absondern. Große Skala: vom guten Impressionisten bis zum abstrakten Bildner. Zwischendurch einiges Unerquickliche: expressive Gestaltungsversuche ohne inneren Beruf; Gewaltsakte, Scheinenwollen, Mache. — Die 15 Leute trugen hundert Arbeiten zusammen. Die übrigen 75 Werke brachten auswärtige Gäste und einige Hannoveraner, die noch nicht zur Gemeinschaft gehören. Da hier nur vom hannoverschen Kunstmorgen die Rede sein soll, können die Auswärtigen bei dieser Gelegenheit unerwähnt bleiben: einige Bekannte, Anerkannte, über die nichts gesagt zu werden braucht; einige andere, die wir uns ersparen können.

Gemälde und Graphik. Aus Hannover im Geiste des Heutigen oder sich ihm nähernd: Wilhelm Plünnecke, Otto Hohlt, August Heitmüller, Leni Zimmermann-Heitmüller, Lotte Gleichmann-Giese, Bernhard Dörries. Traumhaftes des schon mehrfach genannten Otto Gleichmann und Abstraktionen von Kurt Schwitters aus dem Sturmkreise. Dazu der Plastiker Otto Gothe. Außerhalb der Sezession: Max Burchartz und Heinz Wanders; beide verheißungsvoll. — So ist die hannoversche Sezession Boden für Wachstum. Einige kräftige Triebe ragen schon in die Morgenröte dieser werdenden Zeit.

Christof Spengemann.

Berlin

Arthur Degner stellt bei I. B. Neumann am Kurfürstendamm zum ersten Mal eine geschlossene Kollektion seiner Werke aus, die nicht verfehlen wird, mit Nachdruck auf diese junge Künstlerkraft hinzuweisen. Neben Landschaften sind es vor allem die Bildnisse, die in der Intensität geistiger Spannkraft ungemein fesseln und für die Stärke des künstlerischen Schaffens vielsagend zeugen.

Paul Cassirer hat soeben unter dem Titel „Zeichnungen und Aquarelle unserer Zeit" eine ebenso sehenswerte wie instruktive Ausstellung veröffentlicht, die mit mehr als zweihundert Nummern in die Werkstatt der deutschen Künstler von Thoma bis auf die Jüngsten der Sezession einführt.

Daneben kommen an gleicher Stelle die Bildhauer Wilhelm Gerstel und Josef M. Abbo zu Wort.

* * *

Die Galerie Schulte vereinigt in ihrer neuesten Ausstellung Kollektionen folgender Maler: Otto H. Engel, F. Klein-Chevalier, Willy Preetorius, Max Schlichting, Ernst Schwarz und Fritz Scherer-München.

Die Kunsthandlung Victor Rheins stellt im März aus: Gemälde von Schad-Rossa, Theodor Hagen †, Eichhorst, Kallmorgen, Hans Herrmann, Jernberg, Kampf, Langhammer, Fröhlich, Rud. Kohtz.

Der Kunstsalon Fritz Gurlitt hat soeben die bereits für Dezember vorigen Jahres geplant gewesene Ausstellung von Gemälden des hannoverschen Malers Dr. Paul Madsack eröffnet, der inzwischen auch durch sein bei Klinkhardt & Biermann in Leipzig erschienenes Buch unter dem Titel „Vae Victis" bekannt geworden ist. Die Ausstellung wirkt mit ihren temperamentvollen Bildern aus Frankreich und Spanien wie eine lebendige Illustration jener Erzählungen und weist überzeugend auf eine starke malerische Begabung hin, von der wir das Beste erwarten können. Einige der Werke sind übrigens noch vor der Eröffnung der Ausstellung von einem unserer ersten Privatsammler käuflich erworben worden. r.

Dresden

In der Kunstausstellung Emil Richter wird die Sonderausstellung von Werken Rudolf Siecks gezeigt: Frühlings- und Herbstbilder vom Chiemsee und aus den oberbayrischen Vorbergen. — Außerdem sieht man Gemälde von Adolf Erbslöh, München, E. R. Weiß, Berlin, Prof. Ernst Liebermann, München, Hugo Mieth, Berlin; Schmoll von Eisenwert, Stuttgart, Luise Thiersch-Patzki, Leipzig, Graphik von Heinrich Vogeler, Worpswede.

Frankfurt a. M.

Der Kunstsalon von M. Goldschmidt & Co. vereinigt zurzeit eine interessante Kollektion von 43 Werken des bekannten flämischen Malers Kees van Dongen.

Der Kunstsalon von Ludwig Schames zeigt eine sehr sehenswerte Ausstellung von Werken E. L. Kirchners: 50 Ölbilder, die sich auf verschiedene Jahre des Schaffens verteilen, und dazu 4 Plastiken in Holz, die Kirchners Kunst von einer neuen Seite zeigen.

Im Schneiderschen Kunstsalon lenkt eine Sonderausstellung von Gemälden Wilhelm Steinhausens erneut auf die empfindsame Welt dieses stillen deutschen Romantikers hin und vor allem sind es die Landschaften, die auch diesmal überzeugen, mehr als die Figurenbilder, die in der Form zu leicht versagen.

Leipzig

Die Märzausstellung der Firma P. H. Beyer und Sohn bringt Gemälde von E. Segewitz-Karlsruhe, von Ed. Lammert-München und Professor Walter Klemm-Weimar, außerdem Zeichnungen und das graphische Werk des letztgenannten Künstlers, Radierungen von Lovis Corinth, von Hans von Volkmann, Gemälde und Stickereien von Käte Belwe-Leipzig.

Der Verein der Leipziger Jahres-Ausstellung Lia bereitet für den Monat Mai eine Ausstellung von Gemälden und Plastiken vor, der dann im Spätherbst eine zweite Ausstellung von graphischen Arbeiten, bei der auch Kleinplastik zu Worte kommen soll, folgen wird.

London

Der Burlington Fine Arts Club veranstaltet dieses Jahr von Mai bis Juli eine Ausstellung von Gemälden der florentinischen Schule vor 1500.

Mailand

Die Galleria Pesaro vereint in einer Sonderausstellung die Werke Ettore Titos, dessen Schaffen jetzt ganz auf der Höhe steht. Luft, Licht, Bewegung und Intensität des Schauens charakterisieren ihn, Landschaft, figürliche Darstellung, Porträt, Staffeleibilder und Wanddekoration sind Gebiete seiner Betätigung. Den Katalog verfaßte Ugo Ojetti, der die Freilichtmalerei Titos einer gerechten Würdigung unterstellt. K. B.

München

Der Kunstsalon „Neue Kunst" (Hans Goltz) hat kürzlich eine sehr interessante Ausstellung von Richard Seewald eröffnet, die das gesamte seit 1913 entstandene graphische Werk des Meisters zeigt. Zu dieser Ausstellung ist ein reich illustrierter Katalog erschienen.

In der Galerie Caspari ist die Ausstellung der „Mappe" eröffnet worden. Der Katalog enthält Zinkätzungen nach 20 unveröffentlichten Zeichnungen der 20 ausstellenden Graphiker: Hoerschelmann, Schinnerer, K. Arnold, Unold, Maria Caspar-Filser, Rob. Engels, Gulbranssen, Großmann, Th. Th. Heine, Halm, Kirchner, Kubin, Teutsch, Scharff, Carl Caspar, Preetorius, Schulz, Schlittgen, Sieck, Oberländer.

Nürnberg

Die Frühjahrsausstellung des Albrecht Dürer-Vereins in der Kunsthalle am Marientor verdient als Werkstattausstellung Beachtung und macht uns mit einem Künstler bekannt, dessen Auffassung und herbe Wucht eine mehr als lokale Aufmerksamkeit erheischen. Es ist Hans Röhm, ein Nürnberger von Geburt, der seit 1897 in München ansässig ist und dort das Monumentalbild der Frau Hygiene für das Arbeitermuseum und die vier Evangelisten für den protestantischen Betsaal des Schwabinger Krankenhauses geschaffen hat. Außerdem gibt die Ausstellung einen Überblick über die Kunst des Stuttgarter Hochschulprofessors Karl Schmoll von Eisenwerth, dessen temperamentvolle und bewegliche Art ihre Stärke in der Farbe sucht. Sz.

Utrecht

Anläßlich der 3. Mustermesse (Jaarbeurs) findet hier eine große Gemäldeausstellung statt, in der alle namhaften lebenden Künstler der Niederlande vertreten sind.

Wien

Im Lichthof des österreichischen Museums für Kunst und Gewerbe sind einige vierzig große Aquarellaufnahmen bemalter Bauernhäuser und ihrer Einzelheiten des 16. bis 18. Jahrhunderts aus Tirol und Vorarlberg von R. von Grienberger ausgestellt. Es sind fleißig gearbeitete Wiedergaben, die einen guten Überblick und einen eingehenden Vergleich dieser interessanten Denkmale der Volkskunst gestatten. G. W.

Zürich.

Der Kunstsalon Tanner zeigt gegenwärtig Kollektionen von drei jüngeren Schweizer Malern, die vorwiegend als Landschafter tätig sind und als solche Beachtung verdienen. Es sind dies die Maler Hermann Hodler, mit Bildern nach römischen Motiven, M. Erni und R. Roth, die beide ein feines Gefühl für farbige Werte besitzen. — An älteren Werken sieht man von Cézanne ein prächtiges Stilleben-Aquarell, eine köstliche Landschaft von Courbet, ferner Bilder von Delacroix, Manet, Renoir. Als besonders interessante Stücke seien noch die „große Löwenmahlzeit" von Henri Rousseau und ein farbiges Stilleben von Picasso erwähnt.

Im Kunsthaus sieht man zurzeit eine vielseitige Ausstellung, bei der vor allem die Plastiken von Haller und G. de Fiori überragend hervortreten.

Der rührige Kunstsalon Wolfsberg vereinigt in seiner letzten Ausstellung einige interessante Persönlichkeiten, die bisher noch nicht zu den europäisch Bekannten gehören. Von dem nordischen Maler Wiking Eggeling sieht man eine Reihe figürlicher und landschaftlicher Kompositionen stark kubistischer Tendenz, die von feiner Farbigkeit sind. — Der Holländer Jan Terwey zeigt Zeichnungen, die entfernt an van Gogh erinnern. Außerdem haben ausgestellt G. H. Haberjahn und Erika V. Kager-Bern, während der Berner Plastiker E. Perincioli einige Büsten und Kleinplastiken zeigt, die ein abschließendes Urteil noch nicht gestatten. n.

Von Künstlern und Gelehrten

Fritz Baer †

Der Münchner Landschaftsmaler und Professor Fritz Baer ist kürzlich in Pasing, 68 Jahre alt, gestorben. Er war Schüler von Baisch und hatte sich vornehmlich in der Schule von Barbizon gebildet, wo Dupree und Troyon seine eigentlichen Lehrmeister waren. Baer war ständig im Glaspalast mit seinen der bayrischen Hochgebirgswelt entnommenen Bildern vertreten. Mehrere seiner Hauptwerke sind in öffentliche deutsche Galerien übergegangen; darunter die besten in den Besitz der Sammlungen in Bremen, Weimar und der Pinakothek.

Martin Brandenburg †

In Stuttgart ist an den Folgen einer Operation der Berliner Maler Martin Brandenburg im Alter von 48 Jahren gestorben, und damit ist wieder eine Lücke in die kleine Schar der künstlerischen Vorkämpfer von gestern gerissen worden, die das Berliner Kunstleben sehr empfindlich berührt. Mag man sich persönlich zu der

Kunſt Brandenburgs ſtellen, wie immer man will, er hatte ſeine eigene Note, die ihn innerlich mit ſeinem Freunde und Arbeitsgenoſſen Baluſchek verband und das typiſch Berlineriſche oft viſionär umſchrieb. Im Jahre 1897 ſtellte Brandenburg mit jenen „Elf", aus denen die Berliner Sezeſſion hervorging, gemeinſam aus, nachdem er zwei Jahre vorher die erſte größere Kollektion im Salon Gurlitt gezeigt hatte, die ihn mit einem Schlage in weiteren Kreiſen bekannt machte. Brandenburgs Künſtlerphantaſie irrte am liebſten in die Märchenwelt und in die Naturſymbolik. Bilder, wie „Parſifal", „Die Stunde der Nacht und des Morgens", „Der ſchwarze Wahn", die zu ſeinen Hauptwerken gehören, ſind jedem noch im Geiſte gegenwärtig, der ſie einmal geſehen. So darf man ſagen, daß mit Brandenburg zu früh ein Maler dahingegangen iſt, der nicht nur Treue gegen ſich ſelbſt, ſondern auch gegen die Kunſt beſaß.

Louis Tuaillon †

Der Tod hält immer reichere Ernte unter den Künſtlern. Mit Tuaillon, der im Alter von 57 Jahren ziemlich unerwartet geſtorben iſt, ſank einer der großen Vertreter jener wilhelminiſchen Kunſtepoche ins Grab, über die einmal die Geſchichte ihr hartes Urteil fällen wird. Indes wird ſie das Werk Tuaillons im poſitiven Sinne als Gewinn buchen müſſen. Denn trotz der Gnadenſonne, die ſich zumal im letzten Jahrzehnt auf des Künſtlers Scheitel herabſenkte, war die ſchöpferiſche Kraft nicht ſchwächer geworden. Tuaillons Entwicklung wurzelte in der klaſſiſchen Kunſt. Als Meiſterſchüler von Begas kam er früh nach Rom, wo er der Kunſtanſchauung des Hans von Marées beſonders nahetrat. Die „Amazone" vor der Nationalgalerie (1895 in Rom vollendet) war ſein erſter großer Wurf, über den er ſpäter kaum mehr hinausgekommen iſt. Hauptwerke Tuaillons ſind ſonſt noch der „Roſſelenker" in Bremen, das Kaiſer-Friedrich-Denkmal daſelbſt, das auch bei Verneinung der künſtleriſchen Auffaſſung des Dargeſtellten immer eines der anſtändigſten Reiterdenkmale dieſer Zeit bleiben wird, ferner die Gruppe des Herkules mit dem Stier und die beiden Kaiſerdenkmäler auf der neuen Kölner Rheinbrücke. Dieſe und andere Arbeiten aber vermögen niemals das Akademiſche, das Tuaillon von Haus aus anhaftet, zu verleugnen. Er konnte als Bildhauer mehr als viele ſeiner Kollegen, aber nicht genug, um entſcheidend in die Entwicklung der Kunſt einzugreifen: Epigone, wie alle die, die einſtmals die Gnadenſonne des letzten Hohenzollern beſtrahlte. n.

Berlin

Der Zeichner Guſtav Brandt, der ſeit 1880 am Kladderadatſch gearbeitet hat, iſt in Berlin geſtorben. Er war ein politiſcher Karikaturiſt erſten Ranges und hat als ſolcher ein halbes Menſchenleben lang dem Berliner Blatte gedient.

Die Berliner Akademie der Künſte hat die folgenden neuen Mitglieder gewählt, die ſoeben vom Kultusminiſter beſtätigt worden ſind:

I. Einheimiſche. Maler: Lovis Corinth, Franz Eichhorſt, Ulrich Hübner, Willy Jaeckel, Melchior Lechter, Hans Purrmann; Bildhauer: Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Franz Metzner, Joſef Rauch; Architekten: Fritz Bräuning, Bruno Paul; Graphiker: Ernſt Moritz Geyger, Käte Kollwitz. — Muſiker: Paul Juon, E. R. v. Reznicek.

II. Auswärtige. Maler: Hugo v. Habermann, München, Ludwig v. Hofmann, Dresden, Graf Leop. Kalckreuth, Eddelſen bei Hittfeld, Albert v. Keller, München, Wilh. Steinhauſen, Frankfurt a. M., Robert Sterl, Dresden; Bildhauer: Ernſt Barlach, Güſtrow i. M., Theodor v. Goſen, Breslau, Hermann Hahn, München; Architekten: Paul Bonatz, Stuttgart, Theodor Fiſcher, München; Graphiker: Heinrich Wolff, Königsberg i. P. — Muſiker: Friedrich Kloſe, München, Arnold Mendelsſohn, Darmſtadt, Otto Neitzel, Köln, Jean Louis Nicodé, Dresden, Hans Pfitzner, München.

Budapeſt

Aus Anlaß des 50. Geburtstages des bekannten Kunſthiſtorikers Prof. Dr. Bela Lázár ſind dieſem um die ungariſche Kunſtpflege beſonders verdienten Forſcher mannigfache Ehrungen von ſeiten der Künſtlerſchaft zuteil geworden. Lázár hat ſchon früh den Anſchluß an die deutſche Kunſtwiſſenſchaft geſucht. Sein im Auftrage des Staates veröffentlichtes Werk über den Großmeiſter des ungariſchen Impreſſionismus Szinyei-Messe erſchien vor einigen Jahren bei Klinkhardt & Biermann, und als Direktor des Ernſt-Muſeums hat Lázár mehrfach erſte deutſche Kunſtſchriftſteller zu Vorträgen nach Budapeſt eingeladen.

Hannover

Hier verſtarb am 9. März unerwartet im Alter von 54 Jahren der ordentliche Profeſſor der Baukunſt und der Kunſtgeſchichte an der techniſchen Hochſchule, Geheimer Regierungsrat Roß, der gleichzeitig als bürgerlicher Senator Dezernent für die Muſeumsangelegenheiten beim ſtädtiſchen Magiſtrat war. Roß war urſprünglich Regierungsbaumeiſter und Privatarchitekt und erſt ſeit 1913

als Lehrer an der Hochschule tätig. Im Sinne der örtlichen Kunstpflege ist seine Arbeit nicht ohne Bedeutung gewesen.

London

Zum Präsidenten der Royal Academie wurde Sir Aston Webb, ein Architekt, gewählt. Sir Aston Webb hat sich einen Namen gemacht durch die neue Fassade des Buckingham Palace und ist der Erbauer des Victoria- und Albert-Museums sowie des Torbogens in Pall Mall.

Offenbach a. M.

An die unter Leitung von Professor Hugo Eberhardt stehenden staatlichen Technischen Lehranstalten wurde als Leiter der Fachklasse für Flächenschmuck der Maler und Graphiker Ludwig Enders (München) berufen. Die Leitung der Fachklasse für Innenarchi ektur wurde zunächst vertretungsweise dem Architekten Franz Holz (bisher Assistent von Prof. Ehmcke, München) übertragen. Der Lehrauftrag für Kunstgeschichte wurde dem Kunsthistoriker Dr. Corwegh (Darmstadt) erteilt.

Rom

Aus Mailand kommt die Notiz vom Tode Gustav Frizzonis, des Schülers und Mitarbeiters von Giovanni Morelli. -e.

Guillaume Apollinaire, der literarische Wortführer der jüngsten Kunstbewegung in Frankreich, ein Freund Henri Rousseaus und kunstkritischer Anwalt Pablo Picassos, ist im Alter von 38 Jahren in Paris gestorben. Apollinaire wurde in weiteren Kreisen zuerst durch sein Werk über den Kubismus bekannt.

Neue Bücher und Zeitschriften

Ein neues Grünewald-Buch[1]

Mit diesem Buch besitzt die Kunstwissenschaft eine neue gute Monographie Grünewalds, die neben Schmids grundlegendem Werk bei aller weiteren Forschung immer wird herangezogen werden müssen. Hagen untersucht in feinfühligen Analysen Wesensart und künstlerische Struktur der Linie, Form und Farbe Grünewalds. Nach den aufschlußreichen Eingangskapiteln werden die Werke, nach Stoffen geordnet, so besprochen, daß die immer reichere Entfaltung der Kunst Grünewalds klar herauskommt, wenn auch bei mancher mit großer Sicherheit vorgetragenen Datierung die Zweifel nicht verstummen. Wichtiger noch und als der eigentliche Schwerpunkt des Buches zu betrachten ist die Darstellung der ersten Entwicklung, die aufzeigt, wie Grünewald in der deutschen Kunst verankert ist und was ihm Italien bedeutete. Sehr glücklich ist der Gedanke, daß das Farbenhelldunkel von der Glasmalerei herzuleiten ist, und zwar von der farbenprächtigen schwäbischen Schule, die mit höchst entwickelten Raumillusionseffekten rechnete, wie sie Grünewald im Engelskonzert bringt. Hagen übernimmt von Schmid, daß die erste technisch-handwerkliche Ausbildung Grünewalds in Holbein d. A. Atelier stattgefunden habe, gibt aber auch — darin Glaser folgend — einen rückwirkenden Einfluß des so viel gewaltigeren Temperaments auf den späten Holbein zu. Hagen weist aus Beziehungen zu Cartagno, Mantegna, Botticelli und Leonardo (der allerdings nicht mit gebührendem Nachdruck erwähnt wird, denn nur Ankläge im Lächeln Grünewaldscher Madonnen sind angemerkt) eine italienische Reise, die über Florenz führte, überzeugend nach. Die angebliche wörtliche Entlehnung aus einem kleinfigurigen Predellenbild Pesellos ist durchaus nicht zweifelsfrei. Hagen sollte nicht soviel Wert darauf legen, da er doch nicht den Düntzer Grünewalds machen will, denn die Tatsache der Reise bleibt trotzdem unerschüttert. Die zwischen 1505 und 1509 als wahrscheinlich angesetzte Reise nach den Niederlanden dagegen ist höchst problematisch, da die Begründung, daß der dunkle Holbein-Atelierton vor dem hellen niederländischen zurücktritt, doch nicht als ausreichend betrachtet werden kann. Das Kapitel über die Handzeichnungen sagt viel Grundlegendes über das Wesen Grünewaldscher Zeichenkunst. Die vorhandenen Blätter werden in phantasievollen Hypothesen auf vorhandene und verschollene Werke aufgeteilt. Manche Vermutung leuchtet ein, aber gegen hartnäckige Leugner halten Hagens Beweise nicht Stich. Ein sorgfältiger kritischer Katalog beschließt das Buch, das sich dadurch auch als Nachschlagewerk unentbehrlich macht. Fortlaufend sind dem Text 110 meist ganzseitige vorzügliche Abbildungen eingefügt, die namentlich vom Isenheimer Altar eine Fülle von Einzelaufnahmen bringen, die den staunenswerten Reichtum auch solcher Stellen in den Gemälden aufdecken, die bei Gesamtaufnahmen meist in schwarzen Tiefen versinken.

Kurt Gerstenbe

[1] Oskar Hagen, Matthias Grünewald, München 1914. Verlag Piper & Co.

Handzeichnungen spanischer Meister nennt sich eine soeben im Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig, erschienene und durch August L. Mayer besorgte Veröffentlichung in Großfolio, die neben einer Einleitung und er-

läuterndem Text, auf 150 Lichtdrucktafeln meisterhaft reproduziert, ebensovieleSkizzen undEntwürfe von spanischen Künstlern des 16. bis 19. Jahrhunderts veröffentlicht. Der Preis der Publikation beträgt 400 Mark. Das Werk kommt in der Tat bei dem gänzlichen Mangel ähnlichen Materials einem tiefempfundenen Wunsch der Kunstfreunde entgegen, und es braucht nicht besonders erwähnt zu werden, daß der vorzügliche Kenner der spanischen Malerei auch dieses Mal bei der Auswahl der charakteristischen Proben aus drei Jahrhunderten ebensosehr seinen Sinn für das kunsthistorisch Wichtige wie für das künstlerisch Interessante bewährt hat. Die Originale der wiedergegebenen Zeichnungen befinden sich in den großen Sammlungen Europas.

Tribüne der Kunst und Zeit

nennt sich eine neue Schriftenreihe, die Kasimir Edschmid herausgibt und Erich Reiß, Berlin, verlegt. Bisher liegen drei Bände vor, mit denen drei Köpfe von drei verschiedenen Seiten das künstlerische Problem des Expressionismus zu fassen suchen. Theodor Däubler nennt eine seiner persönlichsten Arbeiten, in denen Selbsterlebtes mit dem Schicksal der Kunst verflochten ist, „Im Kampf um die moderne Kunst." — Wilhelm Hausensteins starke Feder schrieb „Über Expressionismus in der Malerei" mit feiner Unterscheidung der Kunst der Vergangenheit von der unserer Gegenwart tiefgründig und anregend — und daß als dritter Kasimir Edschmid in seiner Schrift „Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung" ein kleines Kunstwerk gestaltet, braucht eigentlich nicht erst erwähnt zu werden. So fängt das Unternehmen — starken Erfolg verheißend — an. Gelingt es den folgenden Bänden ähnlich die Linie künstlerischer Qualität zu behaupten, dann darf man die Serie als eine ebenso wertvolle wie aktuelle Bereicherung unserer Kunstliteratur ansprechen. B.

Théodore Duret, der bekannte französische Kunstschriftsteller, dessen Buch über die Impressionisten im Deutschen bereits in dritter Auflage vorliegt, hat kürzlich bei Bernheim-Jeune in Paris ein Werk über van Gogh veröffentlicht, von dem man hoffen kann, daß es ebenfalls demnächst deutsch erscheint.

Im Verlag von Angerer und Göschl erschien eine mit Kunstbeilagen reich geschmückte Broschüre: „Künstlerhanddruck", die ein neues Druckverfahren, das sich August Roth zurechtgelegt hat, veröffentlicht. Es wird auf einem von der Firma in den Handel gebrachten Papier mit Kohle, Feder oder Pinsel gearbeitet und dann ohne Verwendung einer Presse etwa dreißig Abzüge hergestellt. Dieses wohlfeile Verfahren, das viele Änderungen und Tönungen noch während des Druckes gestattet, dürfte ziemliche Beachtung finden. G. W.

Als letzter Band der von der Zentralkommission für Denkmalpflege herausgegebenen Schriften (Wien 1918, Verlag von Anton Schroll & Co.) ist ein reich illustriertes Buch über die Bronzen der fürstlich Liechtensteinschen Kunstkammer von E. Tietze-Conrat erschienen. Die Arbeit hat alle Vorzüge wissenschaftlicher Qualität und bringt zum Schluß einen ausgezeichnet ausgearbeiteten Katalog, der sich auf ältere Inventare stützt und auch der Geschichte der einzelnen Werke gerecht wird. n.

In Nr. 5 der Amtlichen Berichte aus den Preußischen Staatssammlungen behandelt Wilhelm Bode an Hand zahlreicher Abbildungen die Ausbildung des Sockels bei den Büsten der italienischen Renaissance, eine Frage, die ebenso instruktiv wie kunsthistorisch wichtig ist. n.

Hodler-Bücher

Im Verlag Rascher & Co., Zürich, erscheint, von C. A. Loosli herausgegeben, ein großes Lieferungswerk: Ferdinand Hodler, das 141 Handzeichnungen in Lichtdruck, 159 Reproduktionen nach Gemälden in Lichtdruck, 28 Faksimile-Reproduktionen nach Gemälden in farbigem Steindruck enthalten soll. Die Luxusausgabe Nr. 1—25 enthält 4 nur dafür hergestellte und vom Künstler signierte Originalsteindrucke, Nr. 26—50 dasselbe ohne die Unterschrift des Künstlers. Die einfache Ausgabe soll etwa 16 Lieferungen zum Subskriptionspreis von M. 40.— enthalten. Ergänzt wird dieses Monumentalwerk durch S. D. Steinbergs Buch: Ferdinand Hodler, Ein Platoniker der Kunst (geb. M. 7.—) und durch Joh. Widmer, Aus Hodlers letztem Lebensjahre. Der Preis des letzteren, M. 5.— geb., M. 3.50 geh. bei 3 Bogen Text und 3 Abbildungen, beweist, daß Bücher nicht nur in Deutschland teuer geworden sind.

Der Verlag Bruno Cassirer, Berlin, kündigt nachstehende neue Bücher von Interesse an: K. Scheffler, Die Melodie. Versuch einer Synthese nebst einer Kritik der Zeit, geh. M. 4.50; H. Tessenow, Handwerk und Kleinstadt, geh. M. 4.50; O. Bartning, Vom neuen Kirchbau (mit 9 Bildern u. 30 Skizzen), M. 5.—.

Fritz Burgers Vermächtnis, seine „Einführung in die moderne Kunst", hat einen Erfolg gehabt, den zu erleben man dem allzu früh Verblichenen gern gegönnt hätte. Jetzt erscheint bei der Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Berlin-

Neubabelsberg, das 13. bis 17. Tausend des Buches zum Preise von M. 9.80 leicht, M. 13.50 fest gebunden.

Wilhelm R. Valentiner nimmt in einer Broschüre: „Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit" (kart. M. 2.—, Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung) zu dieser vielumstrittenen Frage Stellung. Seine Ausführungen sind als Denkschrift unter Beifügung gutachtlicher Äußerungen von Osthaus, Zucker, O. Grautoff und P. F. Schmidt vom Arbeitsrat für Kunst dem preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung eingereicht worden.

Der neugegründete Dreiländer-Verlag, München, kündigt zwei neue Zeitschriften an: Der Orchideengarten, Phantastische Blätter, herausgegeben von Karl Ernst Strobl, will neben seiner Hauptaufgabe, der Pflege des Phantastischen und Abenteuerlichen, auch Schwarzweißgraphik in reichem Maße berücksichtigen, während die von Friedrich Burschell herausgegebene „Neue Erde" literarischen Charakter hat. Beide erscheinen als Halbmonatsschriften.

Im Verlag der Ernst-Wasmuth-A.-G. wird ab 1. April d. J. ein „Archiv für Geschichte und Ästhetik der Architektur" erscheinen, das unter der Leitung von Herrn Dr. Paul Zucker steht. Es sollen darin Originalbeiträge zur Architekturgeschichte erscheinen und alle Neuerscheinungen auf diesem Gebiet fortlaufend referiert und kritisch besprochen werden. Sobald das erste Heft vorliegt, kommen wir auf die Zeitschrift zurück.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Der Verlag F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M., bringt drei neue Holzschnitte von L. von Hofmann, je 10 Handdrucke voll bezeichnet und numeriert, M. 50.—. „Oktober 1918" I, 430:292 mm, „Oktober 1918" II, 435:315 mm, Liebeswerben, 290:425 mm.

Unter dem Titel „Aus der k. u. k. Hofoper" erschienen im Verlag Julius Brüll, Wien IX, zehn Radierungen von Emma Hrnczyrcz. Jedes Blatt ist von der Künstlerin signiert. Nr. 1—25 kostet auf Original-Japan M. 500.—, Nr. 26—125 auf Bütten M. 350.—, Nr. 126—350 M. 250.— in Mappe im Format 41 × 53 cm.

Im Verlag von Albert Langen, München, erscheint unter dem Titel Venedig eine Mappe von 10 Radierungen Alphons Woelfles nach Gaetano Zompini. Bei einer durchschnittlichen Bildgröße von 13 × 17 cm kostet die in 50 Exemplaren gedruckte Folge M. 175.—.

L. Kirschstein, Jüdische Graphiker aus der Zeit von 1625—1825 (85 S. Text u. 71 Lichtdrucktafeln im Format 26 × 36 cm), geb. M. 125.—. Besonderes Interesse gewinnt dieses im Architekturverlag Der Zirkel, Berlin W 66, erschienene Buch durch ein bisher noch nicht veröffentlichtes Bild Goethes und durch die ersten Illustrationen zu Goethes „Wahrheit und Dichtung". Im gleichen Verlag erschien eine Radierung: Tilsit von Bruno Bielefeld (Bildformat 40 × 50 cm). Preis M. 35.—, die Auflagehöhe wird vom Verlag nicht angegeben.

Unter dem Titel: Wilhelm Leibl, Graphik, erscheint im Verlag von Fritz Gurlitt, Berlin, eine Mappe mit feinen 11 Radierungen. Nr. 1—8 kostet M. 1000.—, Nr. 9—20 M. 700, Nr. 21—100 M. 400.—. Das Format der Passepartouts ist 48 × 34 cm.

Unter die Verlage, die die moderne Graphik pflegen, tritt neu der soeben begründete Dreiländer-Verlag in München. In den nächsten Monaten sollen von folgenden Künstlern Werke gebracht werden: Franz E. Hecht, René Beeh, Richard Seewald, Willi Geiger, Wilhelm Heise, Elfriede Plaichinger-Coltelli, Edwin Henel, Kurt Meyer, Karl Schäffler, Otto Muck, G. C. Hemmerich, Hans Beatus Wieland. Folgende Mappen werden als in Vorbereitung befindlich angekündigt:

Franz E. Hecht, Die Bäume, 6 Holzschnitte, und Bayrische Landschaft, 6 Holzschnitte.

Elfriede Plaichinger-Coltelli, Lebenstanz, 6 Kaltnadelarbeiten, und Berghymnen, 6 Radierungen.

Otto Muck, Maschinen, 10 Lithographien.

Karl Schäffler, 6 Landschaften, Radierungen.

Richard Seewald, Tiere, 10 Radierungen; Landschaften, 6 Radierungen; Holzschnitte zur Bibel, 10 handgemalte Blätter.

René Beeh, Elias, Ahab und Isebel, 30 Steinzeichnungen.

In der Reihe: Die graphischen Bücher des Kurt-Wolff-Verlags, Leipzig, erscheint neu: Flaubert, Drei Erzählungen (Ein schlichtes Herz; Die Legende von Sankt Julian dem Gastfreundlichen; Herodias) mit 14 Lithographien von Albert Hoppler, geb. M. 12.—, in Halbleder M. 16.—.

Gleichfalls Flaubert ist es, der durch Salambo Otto Schubert zu einer Folge von 35 Lithographien angeregt hat, die im Verlag von Emil Richter, Dresden, erscheinen. Die Mappe ist in einer Auflage von 30 Exemplaren gedruckt und vom Künstler handschriftlich numeriert und signiert. Format 50 × 65 cm, Preis M. 160.—. Im gleichen Verlag erschien: Das fühlende Schweigen, 6 Dichtungen von A. F. Gebhardt, mit 6 Initialen und 7 Zeichnungen auf Stein von Georg Gelbke.

Vorzugsausgabe von 20 Ex. M. 150.—, 2. Ausgabe von 100 Ex. M. 60.—.

Josef Eberz bringt im Goltzverlag, München, unter dem Titel „Kloster Eberbach" eine Mappe mit 10 Lithographien heraus, interessant als Auseinandersetzung eines Expressionisten mit einem landschaftlichen Thema. Besonders scheinen dem Künstler die gotischen Interieurs zu liegen. Ausgabe B M. 200.

Bibliophilen-Drucke

Daphnisdrucke. 1. Goethe, Sonette. 100 Ex. M. 40.—. 2. Lenau, Wald- und Schilflieder. 100 Ex. M. 35.—. 3. Eichendorff, Entführung. 75 Ex. mit 6 Orig.-Rad. von H. Volkers. M. 80.—. 4. Goethe, Geheimnisse. 100 Ex. M. 30.—. Verlag Alfr. Hoenicke, Charlottenburg.

Apulejus, Goldmuschel. Übers. von Wilhelm Löringer. Mit 8 farbigen Originalsteinzeichngn. In Halbleder ca. M. 80.—, in Ganzled. M. 125.—. A. Wolfs Verlag, Wien.

Goethe, Hermann und Dorothea. Mit 10 Zeichnungen von Joseph v. Führich und einem Titelholzschnitt von Rudolf Junk. 550 Ex. Kr. 30.—. Verlag der Ges. für vervielfältigende Kunst, Wien.

Friedrich Sauter, Gedichte. 200 Ex. Anzengruberverlag Brüder Suschitzky, Wien.

Robinson Crusoe. Von Daniel Defoe. Mit 80 Zeichnungen von R. Seewald. Ex. 1—20 M. 750.—, Ex. 21—100 M. 600.—, Ex. 101—500 M. 200.—. Goltz-Verlag, München.

Heinrich von Kleist, Penthesilea. Mit 21 Lithographien von R Seewald. 200 Ex. M. 150.— u. M. 300.—. Goltz-Verlag, München.

Georg Friedrich Daumer, Werke. Herausgegeben von Leopold Hirschberg. Verlag Gerstung, Offenbach.

Rupprecht-Presse (München). Ein Fürstenspiegel. (Geschichte des Pfalzgrafen Friedrich II.) Aus Eilmcke-Fraktur. 250 Ex. M. 150.—.

Einen kostbaren Prunkdruck der „Reden, Berichte und Weisagungen des Jesajas", aus dem Urtext übertragen von Lazarus Goldschmidt, gibt der Verlag Max Perl, Berlin SW 19, heraus. Der fünffarbige Druck ist im Stile der alten illuminierten Handschriften gehalten. Das in 200 numerierten Exemplaren aus Zandersbütten hergestellte Werk kostet in Interimsband M. 200.—.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Darmstadt

In der Republik Hessen hat sich ein „Verband er bildenden Künstler in Hessen" gebildet, der alle künstlerischen Richtungen umfaßt und die Behandlung aller künstlerischen Fragen beeinflussen will. Vorsitzender des Verbandes ist Geh. Baurat Professor Pützer in Darmstadt. Die Bearbeitung der künstlerischen Fragen ist einem Ausschuß übertragen, zu dessen Vorsitzenden Professor Eberhardt, der Leiter der technischen Lehranstalten in Offenbach a. M. und Vertreter des Werkbundes für Hessen, gewählt worden ist.

Dresden

An der Kunstakademie haben sich im Laufe der letzten Monate eine Anzahl Änderungen grundsätzlicher Art vollzogen, deren Ergebnis nunmehr in bestimmten organisatorischen Neubildungen vorliegt. Der Akademische Rat ist als Verwaltungsbehörde der Akademie aufgehoben worden und besteht zurzeit nur noch als ein Sachverständigenausschuß des Ministeriums des Innern in künstlerischen Fragen, insbesondere bei der Verwaltung des staatlichen Kunstfonds. An seine Stelle ist, als einzige behördliche Organisation der Akademie, die Lehrerversammlung getreten. Diese besteht aus der Gesamtheit der akademischen Lehrer, tritt regelmäßig zusammen und wählt aus ihrer Mitte ein geschäftsführendes Mitglied, den Studienprofessor. Dieser leitet, mit einer zweijährigen Amtsdauer, die Geschäfte der Akademie, in dauernder Fühlung mit der Lehrerversammlung und gestützt auf drei Sonderausschüsse, in denen einzelne Gebiete der Verwaltung vorbereitend beraten werden. Als Vertreter des Ministeriums des Innern hat der Akademiesekretär in der Versammlung Sitz und Stimme. In allen einschlägigen Fragen ist Fühlungnahme mit dem Ausschuß der Studierenden vorgesehen. Die auf demokratischer Grundlage ruhende Selbstverwaltung der Akademie ist damit in allen Teilen verwirklicht. Eine innere Reorganisation des Schulbetriebes, die den Forderungen der Gegenwart entspricht, wird zurzeit ausgearbeitet und wird voraussichtlich schon im nächsten Semester in wesentlichen Punkten in Kraft treten. Professor Otto Gußmann hat das Amt des Studienprofessors, das er seit dem Tode Kuehls bekleidete, mit dem Zustandekommen der neuen Verfassung niedergelegt. An seine Stelle ist für die Zeit bis zum Herbst 1920 Professor Georg Lührig gewählt worden.

Zu der Gründung der Dresdner „Sezession"

geht uns von der Leitung der neuen Gruppe folgende Mitteilung zu:

Die Gründung der „Sezession, Gruppe 1919" ist eine natürliche Folge des in uns längst mit innerer Notwendigkeit erwachten Dranges, von alten Mitteln und Wegen endgültig Abschied zu

nehmen, unter vollkommener Wahrung der Freiheit der Persönlichkeit, neuen Ausdruck für diese und die uns umgebende Welt zu suchen und zu finden. — Wir fanden uns nicht zufällig, sondern die bezwingende Erkenntnis des Wertes solchen Zusammenschlusses für die Entwicklung der Kunst in unserem Sinne erforderte unsere Vereinigung.

Das Bewußtsein, daß wir reif sind, die Führung der hiesigen jungen Kräfte auf der Bahn des Fortschre tens zu den Zielen der Gruppe hin zu übernehmen, ward Anlaß zum getanen Schritt, dessen elementare Bedeutung klar vor uns liegt und dessen Auswirkung für die Zukunft sich deutlich und allen sichtbar erweisen wird. Die Gründer der Gruppe sind die Maler Felix Müller, Willi Beckrott, Lasar Segall, Otto Dix, Otto Schubert, Constantin von Nitschke-Collande und der Architekt Hugo Zehder, welche das Original obiger Beschließung bezeichnet und das Statut der „Gruppe 1919" bestimmt haben.

Weiterhin sind bisher in die Gruppe aufgenommen worden die Maler Peter August Boeckstiegel, Otto Lange.

Die Aufgaben, welche sich die Zeitschrift „1919, Neue Blätter für Kunst und Dichtung" seit ihrem Erscheinen gestell at, erheischen nun daß sie sich auch in den Dienst der „Gruppe 1919" stellt. Sie wird das Organ dieser Vereinigung. Die Freiheit ihrer Äußerung und ihre Unabhängigkeit sind damit in keinem Falle eingeengt.

Dieselbe Gruppe eröffnet im April dieses Jahres ihre Gründungsausstellung bei Emil Richter, Dresden, mit Malerei, Graphik und Plastik ihrer Mitglieder Felixmüller, Lasar Segall, Otto Dix, Otto Schubert, Will Heckrott, Otto Lange, v. Mitschke-Collande, August Boeckstiegel und Hugo Zehder. Gleichzeitig erscheint im Verlage von Emil Richter eine Werbeschrift der „Gruppe 1919" mit etwa 20 Abbildungen und Text von Dr. W. Grohmann. Auch das Märzheft der Zeitschrift „1919, Neue Blätter für Kunst und Dichtung" wird der „Gruppe 1919" gewidmet sein.

Frankfurt a. M.

Hier wurde eine Gesellschaft der Freunde des Goethemuseums gegründet, die den Zweck verfolgt, Mittel zu sammeln, um bald dem Goethemuseum zu einem neuen würdigen Heim zu verhelfen. Für diesen Neubau hat die Stadt bereits größere Kapitalien zur Verfügung gestellt, die aber noch der Vermehrung bedürfen.

Das junge Rheinland

Eine Vereinigung rheinischer Künstler ist in Düsseldorf unter dem Namen „Das junge Rheinland" gegründet worden. Ihre Bestrebungen und Ziele werden durch die Namen der Herren, die dem Vorstande und dem beratenden Kunstausschuß angehören, dokumentiert. In den vorläufigen Vorstand sind gewählt: der Maler Heinrich Nauen, Brüggen, als 1. Vorsitzender, der Maler Fritz Westendorp, Düsseldorf, als 2. Vorsitzender, die Maler Adolf Uzarski und Eduard Sturm, Düsseldorf, als 1. und 2. Schriftführer, der Maler Arthur Kaufmann, Düsseldorf, als Schatzmeister, Regierungsbaumeister Alfred Fischer, Direktor der Kunstgewerbeschule in Essen, Bildhauer C. H. Schreiner und die Kunstgewerblerin Irma Göcke, Düsseldorf, als Beisitzer, die Maler Ernst te Peerdt, Düsseldorf, und Christian Rohlfs, Hagen, wurden zu Ehrenmitgliedern gewählt.

Einem beratenden Kunstausschuß gehören an: Dr. Walter Cohen, Düsseldorf, Werner Dücker, Düsseldorf, Dr. Herbert Eulenberg, Kaiserswerth, Josef Feinhals, Köln, Alfred Flechtheim, Düsseldorf, Konsul Dr. Friederich, Düsseldorf, Dr. Franz Haniel, Düsseldorf, Rudolf Ibach, Berlin, Professor Dr. Koetschau, Direktor der städtischen Kunstsammlungen, Düsseldorf, Carl Ernst Osthaus, Besitzer des Museums Folkwang, Hagen, G. F. Reber, Kommerzienrat, München, Dr. Reiche, Direktor der Ruhmeshalle, Barmen, August Stein, Düsseldorf, Regierungsrat von Wedderkop, Köln, Professor W. Worringer, Bonn, E. Suermondt, Haus Drove bei Düren.

Die erste Ausstellung findet im Juni in der Städtischen Kunsthalle zu Düsseldorf statt und soll auch in anderen Kunststädten gezeigt werden. Das Programm der Vereinigung wird in Kürze erscheinen.

Soltau (Provinz Hannover)

Auf Anregung einiger kunstfreudiger Bürger ist hier kürzlich ein Verein für Kunst und Wissenschaft begründet worden, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, tatkräftig in die kulturelle Entwicklung der Stadt einzugreifen und im Sinne der neuen Zeit praktische Kunstpflege zu treiben. Der Verein hat als ersten Redner für mehrere Abende Herrn Professor Dr. C. C. Habicht aus Hannover gewonnen. Er verfügt bereits heute über 400 Mitglieder und wird von einem Vorstand geleitet, dem unter anderen Fabrikant Ernst Röders und Direktor Gielis angehören.

Wien

Unter dem Namen „Neue Künstlergemeinde" hat sich in Wien eine neue Künstlervereinigung gegründet, unter deren Mitgliedern sich die Maler Oswald Roux, Prof. Hänisch, Prof. Andri, K. Sterrer, W. Dachauer, F. Matzik,

O. Laske und der Architekt F. Zeymer befinden. Für den Sommer iſt eine Ausſtellung in Salzburg geplant, an der auch Prof. Egger-Lienz ſich beteiligen ſoll. G. W.

Verſchiedenes

Eine Hoſemannbiographie

Im Spätherbſt dieſes Jahres werde ich im Delphinverlag zu München das erſte größere illuſtrierte Buch über Theodor Hoſemann veröffentlichen. Bei der allgemeinen Zerſtreuung der Werke des Berliner Altmeiſters und bei der Schwierigkeit der Bearbeitung infolge fehlender Tradition bitte ich im Intereſſe der Aufklärung über ein wichtiges Kapitel Berliner Kunſtgeſchichte alle mir noch unbekannten Beſitzer Hoſemannſcher Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen und Manuſkripte, ſich ebenſo mit mir in Verbindung ſetzen zu wollen wie alle, die zum Leben und Schaffen Hoſemanns Neues mitzuteilen haben. Lothar Brieger, Charlottenburg, Waitzſtraße 13.

Kirchendiebſtahl in Salzburg

In der Stiftskirche St. Peter in Salzburg wurden an zwei Grabmälern Diebſtahle verübt, und zwar: Vom Grabe des Freiherrn von Plaz vom Jahre 1666 ein nach links blickender Marmorputto, der in ſeinen Händen die Reliefdarſtellung eines Totenkopfes hält, und aus der Heiligen-Geiſt-Kapelle ein Steinwappen der Familie Fabrici zu Klesheim. G. W.

Wien

Zeitgemäße Änderungen von Kunſtausſtellungsbeſtimmungen. In der ordentlichen Generalverſammlung im Künſtlerhaus am 6. Februar wurde folgende Beſtimmung der Ausſtellungsbedingungen aufgehoben: „Beſitzer der großen goldenen Staatsmedaille haben das Recht, ſowohl in der Herbſt- als auch in der Jahresausſtellung je ein Werk juryfrei auszuſtellen. Bei Einſendung mehrerer Werke kann der Autor dasſelbe bezeichnen.“ Hingegen konnte über den Vorſchlag, in Hinkunft „nur Angehörige deutſchöſterreichiſcher Nationalität“ in den Ausſchuß zuzulaſſen, keine Einigung erzielt werden. G. W.

Der Kunſtmarkt

Berlin und Wien

Daß Deutſchland nicht wie andere Länder ein ausgeſprochenes Zentrum des Kunſthandels beſitzt, hat ihm eine größere Vielfältigkeit der Intereſſen und eine größere Spezialiſierung derſelben ermöglicht, aber auch verhindert, daß es ſeine eigene Marktkraft fremder Marktkraft geſammelt gegenüberſtellen konnte. Vielleicht iſt ſeine größere internationale Marktentwicklung in den letzten Jahren auch ſchon vor dem Kriege nicht zum geringſten Teile darauf zurückzuführen, daß ſein Markt die Notwendigkeit ſtärkerer Konzentration erkannte. Auf dem Auktionsgebiete, der äußeren Erſcheinungsform des Marktes und ſeiner Preisfixierungen, wurde immer deutlicher die Tendenz ſichtbar, ſich auf zwei Zentren zu beſchränken: auf München für den deutſchen Süden, auf Berlin für den deutſchen Norden. Die früher ſo ausſchlaggebenden weſtlichen Auktionsplätze traten demgegenüber faſt ganz zurück oder ſpezialiſierten ſich wie Frankfurt für Graphik, ein ehemals ſo maßgebender deutſcher Platz wie Stuttgart ſchied mit dem Ende der älteſten deutſchen Auktionsfirma, der Firma Gutekunſt, ſo gut wie völlig aus. Die beiden bleibenden großen deutſchen Städte fanden ſich allmählich in eine beſondere Form der Arbeitteilung, während Berlin ſchließlich unbeſtritten die Führung des Auktionsweſens übernahm (die größte ſüddeutſche Auktionsfirma Helbing ging in kluger Erkenntnis der Sachlage eine Art Perſonalunion nach Berlin ein), blieb München der Vorort Deutſchlands für den internationalen Handel. Sollte jetzt, wie zu hoffen ſteht, auch das alte Öſterreich wieder in den großdeutſchen Zuſammenhang treten, ſo wird es intereſſant ſein, einmal wenn auch nur vermutungsweiſe die Bedeutung von Wien für den künftigen deutſchen Kunſtmarkt zu überdenken.

Die Zuſammenhänge zwiſchen dem öſterreichiſchen und dem reichsdeutſchen Kunſtmarkte waren ſchon immer recht intereſſant. Bei recht lebhaftem Kunſthandel hat ſich in Wien eigentlich niemals ſo etwas wie eine Zentrale herauszubilden vermocht. Dabei iſt Öſterreich das erſte konſequente Kunſtſammelland deutſcher Zunge, die Habsburger ſind alle zielbewußte Kunſtſammler geweſen, und das Beiſpiel des Hofes hat naturgemäß ſtark anregend gewirkt, ſo daß wir hiſtoriſch eigentlich nur in Öſterreich ſchon neben Frankreich früh einen mit Leidenſchaft ſammelnden Adel beſitzen. Wenn alſo von alter Sammelkultur in deutſchen Ländern die Rede ſein kann, gilt das immer von Öſterreich und dann erſt in zweiter Linie etwa von Bayern. Vielleicht iſt heutigestags Öſterreich das einzige deutſche Land, das nicht arm an Kunſtbeſitz, ſondern in dieſer Hinſicht ſogar relativ reich iſt. Dazu kommen noch die Sondergebiete der völkiſchen Künſte in den öſter-

reichischen Ländern, die sich uns im Reiche nie ganz eröffneten; einzelne Länder wie etwa die Steiermark sind noch heute in einem uns kaum verständlichen Grade durch und durch mit Kunstwerken gesättigt. Und endlich kam hierzu Wiens Fühlung mit dem Osten. Die Kunst des Ostens als Ganzes ist über Wien nicht hinaus ins Reich gedrungen.

Dieser Stärke Österreichs als Kunstland, die es für das neue Reich so kulturell wichtig und interessant macht, steht eine merkwürdige Schwäche Wiens als Kunstmarkt gegenüber. Viel mochte daran die Konzentration des Auktionswesens in dem kaiserlichen Versteigerungsamt Dorotheum schuld sein, die bis auf die neuere Zeit, in der einige Privatfirmen mehr hervortreten, die Initiative völlig ausschaltete und in der Organisierung des Kunstmarktes eine freundliche Lässigkeit walten ließ. Nach deutschem Muster hat sich nunmehr auch in Wien eine Vereinigung der Kunst- und Antiquitätenhändler gebildet, die eine straffere Verwaltung der Interessen erwarten läßt. Eine Folge dieser Erscheinungen war es, daß die bedeutendsten Privatsammlungen österreichischer Länder, wenn es so weit kam, den reichsdeutschen Markt aufsuchten — wie etwa die Budapester Sammlung Gerhard — und daß andrerseits auch die österreichischen Sammler die Komplettierung ihrer Sammlungen auf diesem Markte vornahmen. Nun hat gerade der Krieg ein neues Aufblühen des Kunstsammelns und des Kunstmarktes auch in Österreich gebracht, und es wird eine der wichtigsten Aufgaben des künftigen brüderlichen Zusammenarbeitens sein, diese Bedeutung Wiens für Wien wie für das ganze Reich fruchtbar zu machen.

Die alte Rivalität zwischen München und Berlin war einer gewissen Verständigung dahin gewichen, Berlin als Hauptauktionsort, also als deutschen Vorort des Kunsthandels gelten zu lassen, während München seine Hochburg bleibt. Wir glauben nicht, daß die Bedeutung der Auktionen für den Kunstmarkt und das Kunstsammeln in Zukunft nachlassen wird, im Gegenteil: In den Ländern, die uns besiegt haben, konzentriert sich die Marktbildung durchaus in den Auktionsorten, und wir müssen dem schon aus Selbsterhaltungstrieb ein Gleiches gegenüberstellen, wollen wir nicht absolut wieder in das Schlepptau der Abhängigkeit geraten, aus dem uns nicht der Krieg, sondern eine sehr ausgebildete und mustergültige Kunstwissenschaft befreite. Wir müssen uns auf diesem Gebiete durchaus wie auf anderen Handelsgebieten die eigene Börse erhalten. Das wird im allgemeinen Interesse die Rolle Berlins auf dem kommenden deutschen Kunstmarkte sein, die bei Wahrung aller berechtigten Sonderinteressen gesunderweise aufrechterhalten werden muß. Denn Berlin ist auch die Hochburg der deutschen Kunstwissenschaft, von ihm aus hat diese Wissenschaft den größten internationalen Einfluß gewonnen und wird ihn auch in Zukunft behaupten müssen und zu behaupten wissen. Es soll hier nicht verkannt werden, daß in diesen Dingen auch manches Mal zu weit gegangen wurde, aber dem künftigen gemeinsamen Kampfe gegenüber schalten solche Erwägungen ja zunächst aus.

Demgegenüber erhält Wien eine große, ja maßgebliche Bedeutung dadurch, daß sich mit ihm dem deutschen Kunstsammeln und dem deutschen Kunstmarkte die Pforte nach dem Osten öffnet. Das ist eine Bedeutung, die gar nicht hoch genug eingeschätzt wird und auf die rechtzeitig hingewiesen werden muß. Wie einmal die persische Kunst über Rußland den Weg zu den alten germanischen Völkern fand, so stehen wir heute im Osten alten und neuen Staaten mit besonderer und vielfältig eigener Kultur gegenüber, an der wir Interesse gewinnen sollen und müssen. Auf der anderen Seite werden sich alle diese Staaten, sollen sie eine Zukunft haben, nicht nach Asien, sondern nach Europa zu orientieren müssen, die Einsicht davon ist in diesen Staaten unterhalb des äußerlichen Erlebnisses sehr stark. Den Austausch der Kulturen ohne die alte germanisierende Tendenz zu vermitteln, die Kunstmarktür zweier Teile von Europa zueinander zu sein, das ist die ungeheuer bedeutungsvolle Rolle Wiens im künftigen deutschen Kunstmarkte, und sehr viel für ihn und nicht nur für ihn wird davon abhängen, mit welchem Geschick und welchem Verständnis sich Wien auf diese Rolle einzustellen vermag. Es soll Pionier nach zwei Richtungen sein, es kann in dieser Hinsicht sehr leicht zu so etwas wie einem östlicheren Paris werden, und damit ist auch seine Bedeutung für das Reich genügend charakterisiert. Diese seine Aufgabe kann es aber nur lösen in enger Zusammenarbeit mit Berlin, die Stellungen beider Städte bedingen ebenso die natürliche Ergänzung wie sie sie fordern. Freilich wird dazu manches Vorurteil beiseite geräumt und manches Mißtrauen überwunden werden müssen, aber ohne solchen guten Willen werden wir ja im neuen Reiche nirgends vorwärtskommen.

Neben dieser Hauptaufgabe übersieht man fast die außerordentliche Bereicherung, die der deutsche Kunstbesitz und das deutsche Kunstge-

fühl durch den neuen Zuſammenſchluß erfahren. Neben den Austauſch nach außen hin tritt kaum weniger bedeutſam der Austauſch im Inneren. Bis zu einem gewiſſen Grade war das ſchon immer der Fall. Um Kleinigkeiten zu erwähnen, mußte der Berliner, um Chodowiecki billig zu kaufen, nach Wien fahren, und ein Name wie Peter Fendi etwa brachte in Berlin keine Preiſe, während er in Wien beſonders begehrt iſt. Der engere Zuſammenſchluß wird nicht nur den beiderſeitigen Markt bereichern, er wird auch jedem Teile die Möglichkeit gewähren, ſeine beſonderen Intereſſen gegen die anderen beſonderen Intereſſen noch mehr als bisher zu beiderſeitigem Vorteil auszutauſchen. Ein großer Teil unſeres in ſeinem kulturellen Werte nicht hoch genug zu bewertenden Kleinſammelns wird in Zukunft notgedrungen national gerichtet ſein, hier kann Wien, das in ſeinem Sammeln immer dieſen charakteriſtiſchen Zug aufwies, von ſtärkſter Bedeutung für uns werden.

Dabei iſt natürlich vorausgeſetzt, daß auch dort das Kunſtweſen viel mehr als bisher an die private Initiative übergeht. Br.

Bevorſtehende Verſteigerungen

Aachen

Die Firma Anton Creutzer vorm. Lempertz bereitet für das Frühjahr zwei wichtige Verſteigerungen vor, deren genaue Daten erſt ſpäter mitgeteilt werden können. Es handelt ſich in erſter Linie um die Sammlungen des Barons von Steengracht auf dem Schloß Moyland bei Cleve, das ehemals im Beſitz des Prinzen Arenberg war. Die Sammlungen, die ſehr bedeutende Werke alter Kunſt enthalten, ſind näher gewürdigt in dem von Clemen herausgegebenen Band über die rheiniſchen Kunſtdenkmäler, der Kleve behandelt. Über einzelnes wird noch zu ſprechen ſein. — Die zweite Verſteigerung betrifft den Nachlaß Allers, der etwa 1000 Blatt Bleiſtift- und Tuſchzeichnungen umfaßt, die meiſtens in den Allerſchen Prachtwerken: „Rund um die Erde“, „Die Meininger“, „Unter deutſcher Flagge“, „Hochzeitsreiſe nach Italien“, „La Bella Napoli“, „Das deutſche Jägerbuch“ und anderen reproduziert ſind.

Paris

Vom 31. März bis 2. April wird durch Georges Petit die Sammlung Georges Hoentſchel verſteigert. Der Katalog beſchreibt Gemälde von Chardin, Boucher, Oudry, Perronneau, Coypel, Hubert Robert, Raeburn, Reynolds, Tiepolo, dekorative Zimmermalereien, Supraporten, Türfüllungen uſw. Sodann Bronzen, Uhren, alte Rahmen. Beſonders bemerkenswert ſcheint eine Sammlung alter Bronzebeſchläge von Möbeln zu ſein. Ferner gehören zu der Sammlung Stühle, alte Möbelſtoffe und flandriſche Gobelins, worunter ein Szipioteppich aus dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts mit prächtiger Borte. O. H.

Der Nachlaß von Degas iſt noch nicht erſchöpft. Vom 7.—9. April findet die dritte Verſteigerung ſtatt, Paſtelle und Zeichnungen, hauptſächlich Kohle- und Kreideſtudien, alle von der Hand des Meiſters ſelber. Sämtliche 410 Nummern ſind, wie in den früheren Katalogen, wiederum reproduziert. O. H.

Stattgehabte Verſteigerungen

Amſterdam

Verſteigerung J. D. Kruſeman u. a. am 11. Februar bei Fred. Muller & Co. (Die Preiſe in niederländiſchen Gulden):

Nr. 1, Balthaſar van der Aſt, Muſchelſtilleben, 1300; Nr. 2, Hendrick Averkamp, Fiſcher, 2800; Nr. 5—8, Hendrick van Balen und Jan Breugel, Die Schätze des Meeres, der Erde, des Himmels und der menſchlichen Arbeit, 3500; Nr. 9, Pieter Baltens, Raubüberfall, 2350; Nr. 11, Gerrit Bleker, Jagdſzene 1200; Nr. 13, B. Breenberg, Ruinenlandſchaft, 850; Nr. 15, W. van den Bundel, Dorflandſchaft voll bez. u. dat. 1623), 1150; Nr. 16, Pieter Claesz, Stilleben, 2300; Nr. 25, W. van Diest, Marine, 950; Nr. 20, A. van Everdingen, Stürmiſche See, 1600; Nr. 37, Willem Heda, Stilleben, 925; Nr. 38, Gerrit Heda, Stilleben, 1025; Nr. 44, G. Honthorſt, Junge Frau bei der Toilette, 1000; Nr. 49, J. Huchtenburg, Schlachtenbild, 1400; Nr. 51, K. du Jardin, Maler in Landſchaft, 900; Nr. 53, P. Laſtman, Tod des Abel, 1000; Nr. 68. J. M. Molenaer, Fröhliche Geſellſchaft, 4700; Nr. 70, derſ., Bauernfeſt, 2000; Nr. 78, R. Nooms, Der Hafen von Amſterdam, 1830; Nr. 98, Jan Steen, Kugelſpieler (H d. G. 744), 5200; Nr. 99, derſ., Wahrſagerin (H. d. G. 223), 10800; Nr. 100, derſ., Kuchenbäckerin, 2600; Nr. 113, 114, C. van der Voort, Herren- und Damenbildnis, 12000; Nr. 121, Jacob de Witt Amoretten, 3100; Nr. 155, W. Buytewech, Wirtſchaftsſzene, 2000; Nr. 166, R. Savery, Wirtshaus in den Bergen, 1050; Nr. 168, W. van de Velde, Ruhige See, 1800.

Verſteigerung der Sammlung Thea Sternheim aus La Hulpe bei Brüſſel, am gleichen Tage. (Die Preiſe in niederländiſchen Gulden).

Nr. 1, Paul Gauguin, Mädchen aus der Bretagne. 3800; Nr. 2, derſ., Stilleben, 8000; Nr. 3, Th. Géricault, Flämiſche Schmiede, 3400; Nr. 4, derſ., Küraſſier, 3500; Nr. 5, Vincent van Gogh, Selbſtbildnis, 6500; Nr. 6, derſ., Stilleben, 14700; Nr. 7, derſ., Landſchaft, 9300; Nr. 8, derſ., Der Briefträger Roulin, 13000; Nr. 9, derſ., Liebespaar in Landſchaft, 17000; Nr. 10, derſ., Die Allee des Spitals von Saint-Rémy, 15600; Nr. 11, derſ., Hütten in Auvers, 7900; Nr. 12, Aug. Renoir, Clown mit Violine, 40000; Nr. 13, derſ., Dame im Garten, 23000; Nr. 14, J.-B. Greuze, Junges Mädchen, 12500; Nr. 15, Géricault, Faun und Nymphe (Plaſtik), 6500.

* * *

Verſteigerung bei A. Mak am 10. Februar, (Die Preiſe in niederländiſchen Gulden):

Nr. 8, J. Bosboom, Kircheninneres, Aquarell, 1700; Nr. 9, H. J. Bource, Der Schiffbrüchige, 1100; Nr. 17, G. Courbet, Mann bei der Kartoffelernte, 2300; Nr. 19, J. Domingo, Marokkaniſche Eſeltreiber, 1450; Nr. 26, P. J. C. Gabriel, Grauer Tag, 1300; Nr. 27, derſ., Sommertag, 2300; Nr. 29, A. M. Gorter, Bäume im Winter, 1150; Nr. 30, Vincent van Gogh, Der Pfarrgarten in Nuenen, 4700; Nr. 32, derſ., Arbeiterinnen, 3500; Nr. 33, derſ., Frau bei der Kartoffelernte, 3100; Nr. 34, derſ., Abendlandſchaft, 725; Nr. 40, J.-J. Henner, Rothaarige Frau, 2900; Nr. 44, Ch. Jacque, Hühnerhof, 1400; Nr. 45, derſ., Bauernhof, 2200; Nr. 62, K. Ooms, Hausſuchung bei Chriſtoph Plantijn, 2100. — Nr. 83, A. Cuyp (zugeſchrieben), Bildnis eines Jägers, 8200. O. H.

Verſteigerung von Porzellan, Fayencen Möbeln uſw. der Sammlung P. Langerhuizen Lzn. am 25. und 26. Februar bei Fred. Muller & Co. Preiſe in niederländiſchen Gulden.

Chineſiſches Porzellan, blau:

Kat.-Nr.		Gulden
2	Zwei Deckelvaſen	1950
6	Zwei flaſchenförmige Vaſen	2350
27	Garnitur, beſtehend aus zwei Vaſen und drei Bechern	3000
30	idem	5500
38	Große Deckelvaſe, achteckig	1500
193	32 Teller	4510
195	40 Teller	4430
198	Großer Teller	740

Verſchiedenes:

Kat.-Nr.		Gulden
335	Amſtel-Manufaktur, Service, 136 Stücke	18100
336	Amſtel, Teeſervice, 32 Stücke	2700
337	idem, 40 Stücke	4000
340	Delft, große Deckelvaſe	1050
342	Meißen, Tee- und Kaffeeſervice, 43 Stücke	1600
343	idem	1900
344	idem, 42 Stücke	2050
347	Meißen, Tabaksdoſe, in Gold gefaßt	1510
352	Meißen, Bonbonnière	1100
353	Meißen, Tafelſervice, 190 Stücke	2400
381 A	Sèvres, zwei Vaſen, 19. Jahrhundert	940
399	J. F. Autiſſier, Miniatur-Damenbildnis	1010

O. H.

Frankfurt a. M.

Am 18. Februar wurde bei Rud. Bangel die Sammlung Gogel verſteigert, die, altem Frankfurter Beſitz entſtammend, vorzügliche Familienporträts des 18. Jahrhunderts ihr eigen nannte (z. B. Ziesenis!). Dies die wichtigſten Preiſe:

Kat.-Nr.		Mark
1	Madame Amy, Charlotte Margarethe Gogel	500
3	Joh. Dan. Bager, Familienbild Gogel II	8500
4	—, Bilderkabinett Gogel II	4500
5	Jakob Becker, Marie Wilhelmine G.	800
6	Jo. Phil. Behr, Frau G.	800
7	Antwerpener Bildnismaler, Hans G.	8100
8	Deutſcher Porträtiſt, 1750, Cath. Eliſabeth G.	1300
9	— des 19. Jahrhunderts, Herrenbildnis	500
11	— um 1800, Frau G.	600
12	Franz. Porträtiſt, 17. Jahrh., Herrenbildnis	1000
22	Anton Graff (?), Barthołomé v. Loewenich	800
23	J. N. Groot, Johanna Margaretha G.	1650
30	Holländiſche Schule um 1700, Schiffbruch	560
35	Franz Lippold, Knabenporträt	530
36	—, desgleichen	450
37	Carl Morgenſtern, Felſenſchlucht mit Waſſerfall	1000
40	Joh. Dav. Paſſavant, Joh. Noe G., Ganzfigur	950
41	—, derſelbe, Bruſtbild	800
43	Daniel de Savoye, Joh. Martin G.	4800
44	—, Marie G.	
45	Carol. Louiſe Seidler, Joh. Noe G. IV	3600
46	—, Marie Sophie Eliſab. G.	
47	—, dieſelbe, Ganzfigur	1050
51	L. Urlaß, Madonnna zwiſchen Lilien	500
52	Jan Verſpronck (?), Hans G. III.	10000
53	—, Marie G.	
54	Joh. Georg Ziesenis, Joh. Noe G. I	15000
55	—, Maria Eliſabeth G.	
56	—, Joh. Noe G. II	

München

Vom 19. bis 21. Februar fand im Kunſthaus Dr. F. X. Weizinger & Co., München, eine Verſteigerung von ſchönen Serien alter Gläſer, Fayencen, Waffen und Stoffen ſtatt. Wir haben ſchon in einer kurzen Vorbeſprechung auf die Bedeutung der Sammlung hingewieſen, ſo daß man von den zum Teil recht bedeutenden Höchſtpreiſen nicht eigentlich überraſcht wurde. Sind doch heute gerade alte Gläſer und feine alte Waffen ein ſehr geſuchtes Sammelobjekt. Die Beteiligung, beſonders an den beiden erſten Auktionstagen, von ſeiten vieler bedeutender Sammler und Muſeumsdirektoren war recht lebhaft. Am erſten Tag (Gläſer und Fayencen) gingen die zwei großen Glashumpen, ſogenannte Kurfürſtenhumpen mit künſtleriſchem Wappendekor in Emailmalerei auf M. 3000 (Nr. 40) und M. 3200 (Nr. 41), während ein Deckelpokal in Stangenform mit dem Wappen des Notars, Stadt- und Gerichtsvogtes Hans Merlinger und der Jahreszahl 1656 M. 1250 erreichte. Der auf dem Katalogumſchlag in photographiſcher Abbildung wiedergegebene farbenprächtige Glasbecher erzielte M. 440 (Nr. 62). Eine Glaskaraffe mit zwei Gläſern, mit Wappen, Schrift und üppigem Rankenwerk aufs geſchmackvollſte in Tiefſchnitt dekoriert (Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts), von einer Glashütte des Rieſengebirges ſtammend (Nr. 97), erreichte nach hartem Kampf die beachtenswerte Notierung von M. 1150. Aber auch unter den Arbeiten aus Steinzeug und Fayencen kamen überraſchende Preisſteigerungen vor, ſo brachten ein farbiger Kreußener Apoſtelkrug von 1666 M. 900 (Nr. 131), zwei Wappenteller aus dem 17. Jahrhundert, italieniſche Fayence, M. 350 (Nr. 170), eine holländiſche Vaſengarnitur, Delft, aus der Manufaktur Brouwer ſtammend, M. 1450, ein Frankfurter Birnkrug von ſeltener Größe, mit blauen Streublumen dekoriert, M. 760 (Nr. 191), ein Künersberger Leuchter in Form eines farbigen Putto, der trotz des fehlenden Gegenſtückes (Nr. 210) nach hartem Kampf von einem Münchner Sammler mit M. 1060 erobert wurde, ein zwei Maß faſſender Walzenkrug, aus der geſuchten Fayencefabrik Dresden ſtammend, auf M. 400. Aber auch die ſonſt mindergewertete öſterreichiſche Keramik, Birn- und Walzenkrüge, Vaſen und mächtige Schüſſeln, erzielten Preiſe, wie ſie wenigſtens an reichsdeutſchen Auktionstiſchen bisher noch nicht erreicht wurden. Dieſer Teil der keramiſchen Abteilung mit den Porzellanen bildete den Hauptinhalt des zweiten Auktionstages. Vor den Produkten der frühen Manufakturen kamen zwei Nummern (Nr. 330 und 331) aus der geſchätzten Dammer Fayencenfabrik zum Aufwurf, von denen erſtere, ein unbemalter Hirtenknabe, M. 175, letztere, der prächtige „Bilderkrämer" in beſter alter Bemalung mit Blaumarke, auf M. 1100 zu ſtehen kam. Von den Porzellanen erzielte ſachgemäß das ſächſiſche Edelporzellan aus der Fabrik Meißen die höchſten Angebote. So wurden die vier Erdteile, kleine farbige Figürchen in ſpäter Ausformung, aber ſchönſter Erhaltung, mit M. 2900 und ein reizendes Rokoko-Kaffeekännchen mit mit Potengruberdekor um M. 300 einem Privatſammler zugeſchlagen. Ein Papiermeſſer mit Ludwigsburger Porzellangriff, feinſt bemalt, kam für M. 130 in Händlerbeſitz, während eine kleine bunte Höchſter Duftvaſe auf M. 180 zu ſtehen kam.

Zinn war in wenigen, aber guten alten Stücken vertreten. Eine Taufſchüſſel vom Jahre 1772 brachte M. 160, eine norddeutſche flache, figural gravierte Schüſſel M. 200 (Nr. 376) und eine ſchlanke, gravierte Kanne (Nr. 381), Siebenbürgen um 1650, brachte es auf M. 245.

Das Ende des zweiten Tags und den dritten beherrſchten Waffen und Eiſenzeug. Seit Jahren dürfte keine Waffenſammlung auf den Auktionstiſch gekommen ſein, die in Arbeit und Erhaltung ſo prächtige und ſeltene Waffenſtücke enthielt, wie dieſe. Unter den Stangenwaffen ſchon erreichte eine glatte Korſeke M. 330 (Nr. 434). Zwei deutſche Streithämmer mit eiſerner Schäftung, 16. Jahrhundert, (Nr. 464 und 465), brachten M. 350, reſp. M. 520, ein Schweizer Streitaxt M. 720 (Nr. 484) und das ſehr ſeltene franzöſiſche Richtbeil M. 580 (Nr. 486). Eine Augenweide für den Kenner boten die Hiebwaffen. Das prachtvolle Reiterſchwert (Nr. 501) wurde in hartem Kampf auf M. 1100 getrieben, das ſelten ſchöne Landsknechtsſchwert (um 1500) auf M. 1400 (Nr. 504), ein portugieſiſches Reiterſchwert in Stoßdegenform M. 1100 (Nr. 508). Die acht Bidenhänder brachten Preiſe bis M. 1450. Der raſſige Stoßdegen (Nr. 524) mit Toledaner Klinge erreichte den anſehnlichen Preis von M. 1150, ja ſelbſt ein deutſcher Säbel aus dem 16. Jahrhundert brachte es auf M. 760. Die glatten Eiſendolche gingen um M. 100 bis M. 333 (Nr. 571 bis 576) und auch die einfachen Jagdſchwerter und Hirſchfänger ſtiegen vielfach über das erſte Hundert an. Unter den Harniſchen erreichte eine Gänsbruſt mit Rückenplatte M. 1200 (Nr. 605), ein deutſches Panzerhemd aus doppelten geſchmiedeten Eiſenringen M. 1200 (Nr. 617). Von den drei Armbrüſten erreichte eine mächtige Holzarmbruſt mit Hornbogen den Preis von M. 1225 (Nr. 619). Die ſchönen Radſchloßgewehre mit eingelegter Schäftung und reich gravierten

Schlöſſern waren ſchon um M. 460, 680 und 640 zu haben (Nr. 627 bis 629), während die mächtige, über 2 m lange Wallbüchſe mit Luntenſchloß nur M. 360 brachte.

Man konnte zum Schluſſe all dieſer Waffenſchmiede- und gediegenen Plattnerarbeiten ſich eines leichten Bedauerns nicht enthalten, daß dieſer ſchöne, alte Schloßbeſitz nun das Schickſal faſt aller Sammlungen erfuhr, — in alle Winde verſtreut zu werden!

In der auktionsarmen Zeit war gerade dieſe Verſteigerung allen Liebhabern alter Kunſt — und nicht nur den Sammlern — doppelt willkommen, und das junge Kunſtinſtitut der Firma Dr. F. X. Weizinger & Co. kann mit ſeinem Erfolg reſtlos zufrieden ſein. Pa.

Nachſtehend eine kurze Liſte der wichtigſten Preiſe:

Kat.-Nr.		Mark
40	Kurfürſtenhumpen	3000
41	„	3200
42	Deckelpokal	1250
62	Becher	440
87	Deckelpokal	360
97	Karaffe und zwei Gläſer	1150
151	Apoſtelkrug	900
179	Schüſſel	300
182	Vaſengarnitur	1475
191	Birnkrug	760
208	Enghalskrug	550
209	Teller	400
210	Leuchter	1060
239	Walzenkrug	400
331	Der Bildkrämer (Figur)	1100
332	Die vier Erdteile (Figuren)	2900
350	Vaſengarnitur	600
486	Richtbeil	580
501	Reiterſchwert	1100
504	Landsknechtsſchwert	1400
507	Zweihänder	660
508	Reiterſchwert	1100
509	Bidenhänder	560
510	„	700
511	„	790
512	„	1000
513	„	1400
514	„	1300
515	„	1100
516	Kurzer Flammberg	700
524	Stoßdegen	1150
535	„	685
537	Degen mit Emailgriff	790
545	Landsknechtsſchwert	760
605	Bruſtpanzer	1200
617	Panzerhemd	1200
619	Deutſche Armbruſt	1225
620	Franzöſiſche Armbruſt	900
629	Radſchloßgewehr	640

Wien

Ab 3. Februar 1919 fand bei Albert Kende die Verſteigerung von Bildern und Kunſtgegenſtänden älterer und neuerer Zeit aus Wiener Privatbeſitz ſtatt, darunter der künſtleriſche Nachlaß des Malers Johann Michael Kupfer. Er war — 1859 in Schwabach in Bayern geboren — zuerſt an der Münchener, dann an der Wiener Akademie unter Helmer und bis 1882 als Bildhauer tätig. So ſtammt das Modell des „Pilgerbrunnens“ in Aſchaffenburg von ihm. Dann wandte er ſich unter Keller in Karlsruhe der Malerei zu. Nach Wien zurückgekehrt, machte er ſich ſeinen Ruf als Porträtiſt und Schilderer Wiener Eigenart. Hier ſtarb er im Jahre 1917.

Bemerkenswert waren:

Kat.-Nr.		K
1 u. 2.	Zwei Männerporträts von Karl Agricola	1800
3	Ein ſchlafender Amor von Francesco Albani	4000
4	Ein Franz Alt (Aquarell), Motiv aus Salzburg	1700
8	Rudolf von Alt, Koſtümfigur eines Raguſaners	500
40 bis 45.	Sechs Bilder Hugo Darnauts. Ein Obſtgarten im Frühling mit Hühnern	3300
	Ein Park mit blühenden Bäumen	1900
	Stadtdame mit Kindern in Getreidefeld	3200
46	Albert Decker, Knabe und Mädchen	1550
47 u. 48.	Franz von Defregger. Brief ſchreibendes Tiroler Bauerndirndl	5800
57	Ein großer Blumenſtück Johann Baptiſt Drechſlers	9000
59	Carl Duxa, Holländiſches Interieur mit Mutter und Kind	2000
62	Ein ölgemalter Karton Eduard Enders, der „Rechtsgelehrte“	4000
65a	Franz Eybl, Porträt von Frau Marie Hornung	2100
73	Ernſt Freiesleben, Dame mit Mädchen	3400
76	Friedrich Gauermann, Kühe an einem Seeufer	5700
89	Remi van Haanen, Winterlandſchaft mit untergehender Sonne	3500
117	Daniel Iſrael, Vornehme Bosniakin mit Dienerin in einem reichen Gemach	4000
121	Hugo Kaufmann, Halbfigur eines jungen Bauernmädchens	2900

Kat.-Nr.		K
122	Isidor Kaufmann, Alter Stiefelputzer bei der Arbeit	16500
123	Derselbe, Junge Dame mit Liebesbrief und Rosenstrauß	3000
	Johann Michael Kupfers:	
132	Ein Bild aus dem Wurstelprater	1900
134	„Beim Heurigen in Nußdorf", Studie zu dem großen Gemälde im Wiener Stadtmuseum	1350
135	Eine Vorlesung Professor Schlesingers im Allgemeinen Krankenhaus	1850
136	Mädchen an einem Gartenzaun	1500
173	„Schnapspartie"	2800
216	Karl Marko d. Ä., Badende Frauen in idealer Landschaft	6500
245	August von Pettenkofen, Ein junges Zigeunermädchen	7000
246	Derselbe, Ein Schweinehirt	5800
249	Ein Bildnis des Connetable von Bourbon von Scipione Polzoni	3400
253	Johann Raffalt, Zwei Zigeunerkinder	2600
254	Karl Rahl, Hagen, der den Mord an Siegfried bekennt	500
255	u. 256. Derselbe, Große Kohlenzeichnungen „Architektur" und „Musik" zusammen	600
263	Robert Ruß, Gouachelandschaft	2800
264	Alexander Rothaug, Der „gefrorene Bach"	2500
267	Franz Rumpler, Zwei kleine sich umarmende Mädchen	1850
282	Karl Schweninger, Fürberg am Wolfgangsee	1600
285	Stephan Simony, Ein Erntebild	3000
286	Otto Sinding, Ein Strandbild	1100
294	Eduard Swoboda, Eine figurenreiche Episode aus der polnischen Geschichte	1150
305	Eugène Verboeckhoven, Herde in einer Landschaft	3300
	Unter den versteigerten Miniaturporträts erzielten gute Preise:	
330	Johann Adamek, Baronin Odelga	1500
331	Moritz Michael Daffinger, Henriette Sonntag	7000
335	Friedrich Füger, Kaiser Leopold II. in Hermelinmantel	2300
336	u. 337. Eugène Chevalier de Guérard, Zwei Porträts eines Ehepaares von 1818, zusammen	3000
338	C. Hummel, Brustbild eines Grafen Csáky	1500
346	bis 349. Balthasar Wigand, Vier Bildchen kleinster Größe: Eine Ansicht der Karlskirche, von Hainbach, von einem Manöver auf der Schmelz von 1837 und die Jägerzeile in Wien. 450 K., 810 K., 2500 K. und	500
	Auch die Kunstgegenstände fanden gut zahlende Käufer. So:	
446	Eine bunte Neuwiener Porzellangruppe „Die Milchträgerin" von 1838	760
447	Eine Altwiener Kratervase von 1826	530
448	Eine bunte Berliner Porzellangruppe mit Merkur und Amor	750
453	u. 454. Zwei Altwiener Ziervasen von 1791	1150
461	Ein Altwiener Kaffeeservice von 1805	1000
462	bis 467. Sechs Porzellanteller mit Wiener Stadtansichten	1200
480	u. 481. Zwei Wiener Schalen mit figural gefüllten Medaillons in bunter Malerei. 730 K. und	1200
483	Desgleichen mit einer Ansicht des Schlosses Fondi	1900
484	Desgleichen mit einer italienischen Küstenszene	2100
485	Neuwiener Porzellanschale und Untertasse mit Amordarstellung	490
486	Altwiener Bouillonschale	650
487	Neuwiener Schale mit heiliger Katharina von 1830	420
487a	Wiener Frühstücksgeschirr in pompejanischer Art für zwei Personen	4300
488	Altwiener Schale, blaue Marke von 1825 mit Dianadarstellung	1850
489	u. 490. Zwei Altwiener Porzellanfigürchen, blaue Marke von 1760, Knabe als Weinbauer und Mädchen als Blumenhändlerin, zusammen	4800
491	Altwiener Solitär, sechsteilig, blaue Marke	3400
492	Altwiener Konfektschale, blaue Marke von 1812	3250
494	Altwiener Schale, blaue Marke mit Apollotempelansicht	2100
574	Goldene Taschenuhr aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mit Emailmalereien	2200
576	Eine Laurabüste aus Cararamarmor von dem Canovaschüler P. Marchesi von 1833	1600
594	Ein Satsumaporzellan, Teeservice für sechs Personen	1600
595	Zwei bunte persische Emailvasen mit Blumenmuster und Medaillonbildnissen von der Wende des 17. auf das 18. Jahrhundert	3600

Am 12. und 13. Februar wurde durch C. J. Wawra im Gebäude der Sezeſſion der künſtleriſche Nachlaß von Ernſt Stöhr verſteigert. Anläßlich der Ausſtellung dieſes ſeines Nachlaſſes vor nun bald einem Jahre iſt im „Cicerone“ berichtet worden. Die Verſteigerung, die gleich nach Schluß der Ausſtellung hätte ſtattfinden ſollen, mußte verſchoben werden und hat nun ſicher höhere Beträge gebracht, als damals erreicht worden wären. Dies kam nicht ſo ſehr bei den großen Bildern zum Ausdruck, als bei den Studien und Skizzen, bei denen keine Nummer unter 100 K abging, viele das halbe, manche das ganze Tauſend Kronen erreichten. Die bemerkenswerteſten Preiſe waren:

Kat.-Nr.		K
6	Aktſtudie	4000
10	Verſöhnung	5000
11	Weihnachtsabend	5800
15	Aktſtudie	4600
16	Wocheiner See mit Triglav	3900
20	Desdemona	2500
24	Triptychon Pietà	5100
26	„Zuflucht“	4800
31	„Die Nacht“, Entwurf	1500
39	Mondnacht	3600
41	Wocheiner Bauernhäuſer im Schnee	3800
50	Oberkrainer Bauernmädchen	4300
53	Alte Wocheiner Mädchentracht	4300
59	Kirche von St. Johann am Wocheiner See	2600
88	Sommernachmittag	3800
111	„Die Nacht“	7400
170	Studienkopf zum Bilde „Die Nacht“	1300

G. W.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Vom Berliner Kunſtleben

Nach den Beunruhigungen der letzten Wochen iſt augenblicklich im Berliner Kunſtleben eine gewiſſe Entſpannung eingetreten. Der Beſitz der großen Sammler, der zweifellos durch Händlerangebot und Zeitumſtände etwas in Bewegung geraten war, ſcheint ſich im ganzen doch erhalten zu wollen. O. Huldſchinsky, an den das Angebot zuerſt, noch vor James Simon, herangetreten war, hat ſogar zu dem van de Velde der Sammlung Simon nun auch noch deren Steen hinzugekauft, ſo daß, da auch von anderer Seite Intereſſe bewieſen wurde, wenigſtens Teile der Sammlung bei uns bleiben. Die großen Stücke der Sammlung Simon ſind allerdings bei den Preiſen, die für ſie gefordert wurden, nicht zu halten geweſen; ſo haben ſich die Verhandlungen über den Franz Hals mit dem großen Berliner Sammler, der dazu das Gegenſtück beſitzt, ſchließlich doch zerſchlagen. Nach Gerüchten ſollen der Vermeer bereits nach Skandinavien, der Hals nach London unterwegs ſein Das mag alles recht bedauerlich ſein, aber zu vermeiden iſt es nun einmal nicht, und das drohende Ausfuhrverbot für Kunſtwerke hätte keinen anderen Sinn und Zweck, als unſerem Kunſthandel die Möglichkeit, durchzuhalten, zu verderben, die letzten Grundes auch ein ſammleriſches Intereſſe iſt. Auch Koppel ſcheint wieder feſt geworden zu ſein, wenigſtens ſchweigen augenblicklich wieder die Gerüchte über ſeine Verkaufsabſichten. James Simon fängt ſogar wieder beſcheiden zu ſammeln an, zu den alten Meiſtern, die er behielt, wie den ſchönen Herkules Seghers, kommen ſo „moderne“ Dinge wie ein Greco und zwei Bildniſſe von Hans v. Marées. Seine dem Kaiſer-Friedrich-Muſeum überwieſene Sammlung von Holzplaſtik iſt nunmehr im Muſeum zur Aufſtellung gelangt, und man hat Gelegenheit, ſie einmal im ganzen zu betrachten und ſich davon zu überzeugen, daß ſie neben manchem Guten doch auch manches Stück enthält, das ein Muſeum einmal wird ausrangieren müſſen. Es iſt merkwürdig: James Simons großer Sammlerruf baſierte zum Teil darauf, daß er als erſter mit Verſtändnis die alte Holzplaſtik ſammelte, und heute will uns gerade dieſer Teil ſeiner Sammlung mit als ihr ſchwächſter erſcheinen. Das beſagt nichts über Simon, ſondern nur darüber, wie ſehr ſich ſeither unſere Kenntniſſe und unſer Geſchmack auf dieſem Gebiete vertieft haben. K.

Köln

Der hieſige Kunſthändler Arthur Malmedé hat ſoeben ein neues Kunſt- und Auktionshaus begründet, das dem Kölner Kunſtleben einen neuen ſtarken Impuls vermitteln ſoll. Gelänge es dieſem Hauſe nur halbwegs, die ehemalige Bedeutung Kölns als Zentrum des Handels wiederherzuſtellen, dann hätte es der deutſchen Kunſtpflege einen hervorragenden Dienſt geleiſtet. Als Geſchäftsführer iſt Herr Profeſſor Dr. Bombe, bisher Privatdozent der Bonner Univerſität, in die Firma eingetreten.

London

Durch Vermittlung der Firma Duveen Brothers hat Sir Hedworth Meux das durch Whistler gemalte Bildnis von Lady Meux, bekannt unter dem Namen „Pink and grey“, für £ 40000 nach Amerika verkauft.

Neue Kataloge

Wilhelm Heims, Leipzig, Talstr. 17. Antiquariatskatalog 45. Ältere deutsche Literatur, Geschichte, Kunst, Völkerkunde, Volkskunde.

Martin Breslauer, Berlin W 8, Französische Str. 641. Verzeichnis 32. Musterdrucke der Gegenwart. — Giambattista Bodoni, — Die Astronomica d. Marius Manilius. — Handschriften und Miniaturen.

Auktionsinstitut **Dr. Ignaz Schwarz,** Wien I. Habsburgergasse 3. Katalog zur Versteigerung einer hervorragenden Sammlung von Handzeichnungen alter und moderner Meister (15.—19. Jahrh.). Mit 50 Abb. auf 20 Tafeln u. im Text. M. 5.—. Ohne Abb. gegen 30 Pf. Portospesen.

Hans Goltz, München, Brienner Str. 8. 50. Ausstellung. Richard Seewald, Das graphische Werk 1912—18.

Max Ziegert, Frankfurt a. M., Hochstr. 3. Kat. 14. Goethe-Schiller, Deutsche Literatur in Orig.-Ausg., Autographen und Porträts deutscher Dichter. Katalog 18. Autographen, Handzeichnungen. Katalog 19. Porträts von 1500—1900 (A—J).

Paul Cassirer, Verlag, Berlin W, Graphik 1919.

Georg Müller, München, Buchkunst und Graphik im Verlag Georg Müller, München.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Kat. 459. Bibeln, darunter Seltenheiten ersten Ranges. Kat. 460. Handschriften, Inkunabeln, Klassiker des Altertums, der Humanisten und Neulateiner. Kat. 463. Österreich-Ungarn, Balkanstaaten. Kat. 464. Rußland-Polen (u. a. Ansichten, Porträts, Kostümblätter, Kunst enthaltend). Kat. 465. Afrika.

Aktiebolaget Nordiska Kompaniet, Bokavdelningen, Stockholm, Antika Böcker, Katalog I (mit 20 Abb. von Bucheinbänden.)

Edmund Meyer, Berlin W 35, Potsdamer Str. 27 B. Kat. 46. Das illustrierte Buch. Derselbe, Kat. 47. Moderne Buchkunst (Leder- u. Pergamentbände, Erstausgaben und illustrierte Bücher der Neuzeit).

Rudolf Bangels Kunst-Auktionshaus, Frankfurt a. M. Neue Börse. Moderne Gemäldesammlung. (Katalog 976, Versig. 1. 4. 19.)

Max Harrwitz, Nikolassee bei Berlin, Ant. Kat. Nr. 111. Frühe illustrierte Werke von 1475 bis etwa 1750.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin

Heft	7	10. April
„	8	24. April
„	9	8. Mai
„	10	22. Mai

Redaktionsschluß

Heft	7	4. April
„	8	17. April
„	9	2. Mai
„	10	16. Mai

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Kunstgeschichte der germanischen Länder

Leo Bruhns, Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg

während der Jahre 1480—1540. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Renaissance. Mit 39 Abbildungen auf 13 Tafeln in Lichtdruck. Geh. M. 9.—

„Der Verfasser stellt in diesem trefflichen Werke die in diesem Teile Frankens noch erhaltenen Grabplatten mit großer Sorgfalt zusammen und sucht deren Art und Ursprung nachzuweisen. — Das Buch ist ein wichtiger Beitrag zur deutschen Grabmalkunst." *Würzburger Generalanzeiger.*

Kurt Freise, Pieter Lastmann.

Sein Leben und seine Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 44 Abb. auf 12 Taf. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.50

Der Hauptwert der Freise'schen Arbeit liegt darin, daß der Verfasser das Werk von Pieter Lastmann möglichst vollständig zusammengefaßt und kritisch beleuchtet hat.

Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild.

Mit 80 Abbild. auf 46 Tafeln. Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—, in Halbfr. M. 16.—

„Jantzen's Buch bedeutet einen wohlgelungenen großen Wurf und zeigt seinen Verfasser mit Quellen und Denkmälern niederländischer Kunst hervorragend vertraut und der Deutung ihrer Eigenart wie nur wenige gewachsen. In der Auswahl der guten Reproduktionen reichten Sachlichkeit und guter Geschmack einander die Hand." *Allg. Literaturblatt.*

Paul Kautzsch, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule.

Mit 75 Abbildungen auf 20 Tafeln in Lichtdruck. Geh. M. 9.—

„Mit dieser Monographie sind wir in der Kenntnis der mittelrheinischen Plastik des 16. Jahrhunderts um ein erkleckliches Stück vorwärts geschritten. 75 Abbildungen auf 20 trefflichen Lichtdrucktafeln unterstützen das geschriebene Wort und dürften in ihrer reichen Mannigfaltigkeit vor allen auch den Künstlern eine willkommene Gabe der Anregung bieten." *Zeitschrift für christliche Kunst.*

Rudolf Oldenbourg, Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler.

Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Porträts. Mit 29 Abbildungen auf 25 Tafeln. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.—

„Die ruhige Sachlichkeit des Vortrags entspricht gut dem Wesentlichen der dargestellten Persönlichkeit und vermittelt im Verein mit den guten Reproduktionen ein anschauliches Bild der Besonderheit de Keysers." *Vossische Zeitung.*

Leon Preibisz, Martin van Heemskerck.

Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Mit 12 Tafeln. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.50

„Nach der Lektüre dieser eingehenden Monographie hat man den Eindruck, daß der niederländ. Romanismus in der Tat nicht so sehr eine Verfallszeit, insbesondere der nationalen Kunst bedeutet als vielmehr eine entwicklungsgeschichtlich notwendige und hochinteressante Durchgangsperiode. Das hat P. an dem Beispiel Heemskerck in mustergültiger Weise klar gemacht." *Monatshefte f. Kunstwissenschaft.*

Karl Simon, Gottlieb Schick.

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800. Mit 64 Abbildungen auf 19 Tafeln. Geh. M. 20.—

„Simon's Werk gibt mit hervorragender Sachkenntnis eine Würdigung des Menschen und Malers Schick und hebt klar die Bedeutung Schicks unter den Maler seiner Zeit hervor." *Süddeutsche Zeitung.*

Fred C. Willis, Niederländische Marinemalerei.

Mit 63 Abbildungen auf 32 Tafeln. Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—

„Was Willis über die von ihm erwähnten Seestücke und über die Art und die Tätigkeiten ihrer Schöpfer in wenigen Sätzen sagt, ist zumeist klug, zutreffend und klar, und es gelingt ihm immer, für die im Sujet und in der Malweise häufig einander sehr ähnlichen Maler den bezeichnenden Ausdruck zu finden, so daß sich die Künstlerindividualitäten für den Leser scharf voneinander abheben." *Vossische Zeitung.*

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Monographien des Kunstgewerbes

I. Bode, Wilhelm: Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. 2. Auflage bearbeitet von Ernst Kühnel. Mit 1 farbigen Tafel und 90 Abbildungen.

II. Pazaurek, Gustav E.: Moderne Gläser. VIII und 133 Seiten. Mit 4 farbigen Beilagen u. 149 Abbildungen.

III. Brüning, Adolf: Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance. VIII und 146 Seiten. Mit 150 Abbildungen.

IV. Lüer, Hermann: Technik der Bronzeplastik. IV und 132 Seiten. Mit 144 Abbildungen.

V. Borrmann, Richard: Moderne Keramik. IV und 122 Seiten. Mit 144 Abbildungen.

VI. Bode, Wilhelm: Die italienischen Hausmöbel der Renaissance. IV und 84 Seiten. Mit 100 Abbildungen.
z. Zeit vergriffen, neue Auflage in Vorbereitung.

VII. Luthmer, Ferdinand: Deutsche Möbel der Vergangenheit. 2. Aufl. IV und 154 Seiten. Mit 144 Abbildungen.

VIII. Scherer, Christian: Elfenbeinplastik seit der Renaissance. VI und 144 Seiten. Mit 1 Tafel u. 124 Abbildungen.

IX. Fabriczy, Cornelius von: Medaillen der italienischen Renaissance. 108 Seiten. Mit 181 Abbildungen.

X. Loubier, Jean: Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. IV und 187 Seiten. Mit 197 Abbildungen.

XI. Schlosser, J. v.: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. VI und 146 Seiten. Mit 102 Abbildungen.

Der Titel dieses Bandes ist vielleicht nicht ganz glücklich gewählt, denn nicht jeder wird ahnen, daß sich darunter schlechthin die erste Kulturgeschichte des Sammelwesens verbirgt. Darum erscheint es uns notwendig, gerade auf diesen Band besonders hinzuweisen, dessen Wert wohl am besten durch die nachstehende Kritik von Hermann Stegemann in der Deutschen Literaturzeitung umschrieben wird:

Der Verfasser meistert in der Darstellung, die sich in diesem Zusammenhang ja nicht sowohl an den Fachmann, als an weitere gebildete Volkskreise wendet, seine enormen polyhistorischen Kenntnisse in bewundernswerter Weise. Die Einleitung (Vorgeschichte der Kunst- und Wunderkammern) und das Schlußkapitel (Entwicklung des öffentlichen Sammlungswesens von der Renaissance bis zur Gegenwart) dürften das Beste sein, was in zusammenfassender Weise bisher über diesen Gegenstand geschrieben wurde. Daß diese die ganze genetische Entwicklung des Sammelwesens zusammenfassende Schilderung nur eine aphoristische sein konnte, ist selbstverständlich, aber nicht nur in den tatsächlichen Feststellungen, sondern eben in der überaus geistreichen knappen Form möchte ich den Hauptreiz des Buches erblicken.

XII. Bassermann-Jordan, Ernst: Der Schmuck. XII und 134 Seiten. Mit 136 Abbildungen.

Jeder Band kostet in Bütten gebunden 6 Mark

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Der Bildhauer und der Plaſtiker

Mit 5 ganzseitigen Abbildungen *Von BERNHARD HOETGER*

Die Plaſtik iſt dem Bildhauer notwendiges Element, iſt ſein Keim, ſein Leben. Sein Leben iſt Rhythmik. Er fühlt durch ſie, lebt durch ſie und ſtirbt durch ſie. Im Aufbau dieſer Rhythmik liegt ſein Lebensziel. Jede Sichtbarmachung dieſer Rhythmik, bewegt durch die Sehnſucht nach Formwerdung, iſt ein äſthetiſcher Aufbau, ein Bekenntnis, ein notwendiges Gehorchen ſeinem inneren Drange nach neuer Beſeelung, nach Feuer, nach Leben: iſt Zeugung. Der Schoß der Mutter trägt den Rhythmiker der Plaſtik, den Rhythmiker der Form und Farbe. Der Bildhauer aber und der Maler iſt nicht, ſondern er wird. Das Werk wird durch die Hand, iſt endlich begrenzt, iſt eine Einordnung in unſere faßbaren Geſetze — in unſere Welt. Kunſt wird nicht durch Einſicht oder Anſchauung, nicht durch Philoſophie, nicht durch einen Zweck, der ſich weltlich beſtimmen ließe. Sie wächſt ganz aus ſich, treibt aus ihrer Geiſtigkeit zum Licht, möchte ihren eignen Schatten erleben, möchte ſich als taſtbares, denkbares, fühlbares oder hörbares Sein auswirken. Sie wird auf dem Altar des erotiſchen Feuers künſtleriſchen Seins geboren, durch die Hand und die faßbare Begrenztheit (Form) der Welt übermittelt.

So iſt Kunſt Welt und Geiſt zugleich. Dieſer faßbar ſichere Weg iſt die Bindung. So iſt Kunſtwerk weltgehörend, menſchlich, körperlich umſchließbar mit menſchlichem Geiſt. Kunſt iſt Schauung und wird geſchaut. Weltanſchauungen ſchaffen keine Kunſt, ſchaffen auch keine Plaſtik. Plaſtik iſt auch keine Kunſt, ebenſowenig iſt Bildhauerei Kunſt. Bildhauerwerk iſt Kunſt, wenn die plaſtiſche Rhythmik den Schaffenden beherrſchte und ſein Feuer notwendig wurde durch die geiſtige Sehnſucht nach Formwerdung. Unter gleichen Geſetzen wird auch Plaſtik Kunſt. Das Bildhaueriſche iſt höher als das Plaſtiſche. Ein Bildhauer muß Plaſtiker ſein, ein Plaſtiker iſt nicht immer Bildhauer. Der Plaſtiker hat den Rhythmus der Form, Maſſe und Raum, der Bildhauer hat noch dazu das Blockgefühl, die Weltbegrenzung und die Einordnung. Der Bildhauer hat dieſe bindenden Geſetze aufgeſogen zu ſeinem notwendigen Gleichgewicht. Er braucht dieſe feſte Umgrenzung, um innerhalb dieſer frei zu ſein, damit man die menſchliche Hand erkenne und den Weg zum Geiſtigen ungehinderter findet, damit die Weite hinter den Dingen noch offener und weiter klinge, unendlich ſei.

Der Künſtler, der Bilder aushaut, der ſchöne Frauenleiber meißelt, der erregte Gefühle in den Jünglingskörper ewigt, der wunderſame Linien auf dem Rücken ekſtatiſch ergriffener Mädchentorſen meißelt, der den Körper edler Schönen im Geiſte der Zeit formt, in Erde knetet und gräbt oder ſelbſt in Granit ſchlägt, der, welcher mit dem göttlichen Gefühl der Rhythmik die gegenſätzlichſten Formen auftürmt, ſie ſteil hinauf richtet, ſie in wagerechten, in kubiſchen Maßen untergehen läßt, ſie hochhebt, ſie zur Lebensgeſte führt — zeugt Kunſt, haut Bilder, iſt Plaſtiker aber kein Bildhauer. Archipenko, der uns erſt durch die ſtraffe Erkenntnis des um die Moderne höchſt verdienten Herwarth Walden bekannt wurde, iſt wohl der begabteſte Plaſtiker unſerer Zeit, ein fabelhafter Künſtler mit dem weiteſten Geſicht für plaſtiſche und rhythmiſche Form.

William Wauer ſchreibt in einer Beſprechung über dieſes Thema: „Flächen leben im Licht, Linien ſchwingen im Rhythmus.“ Wenn er Plaſtik damit meint, ſo müßte es wohl Form ſtatt Fläche heißen, denn Fläche, in dieſem Falle angewandt, würde Architektur bedeuten, und von dieſem Geſetz aus orientiert, würde man höchſtens bis zur Laubſägearbeit durchſtoßen können.

Archipenko liebt auch die Raumgeſtaltung um die Plaſtik und die allzugroße Liebe führt ſeinen raumdurſtigen und plaſtiſchen Sinn oft zu einem unglücklichen Eingriff in die gegenſtändliche Form zugunſten der nebenſächlichen Ausſchnitte. Archipenko fehlt die Sehnſucht nach der Begrenztheit der Rhythmik, die Sehnſucht des Blockgefühls, die Sehnſucht nach dem Werk, er iſt zu ſehr mit der Rhythmik der plaſtiſchen Form geladen, nicht zum Schaden ſeiner plaſtiſchen Kunſt, aber zum Schaden ſeiner letzten Ziele.

Der Plaſtiker iſt freier, weil er die ſchwere Erlöſung aus dem Block überſieht, nicht überwindet. Dieſes bleibt nur Wille, da Selbſtüberwindung not täte. Der Bildhauer will mit der geringſten Energie des werklichen Schaffens die Erlöſung aus dem Block vollziehen. Das Wort ſoll kurz ſein, abſolut notwendig, eng umgrenzt, verſtändlich und voll in den Blick fallen. Doktor Blümner ſagte gelegentlich, daß in ſeinem Kreiſe der Bildhauer Wauer mehr gelte als Archipenko; dieſes iſt ſehr bedauerlich. Überall entſtehen kleine Stürme, und Herwarth Walden macht mit Recht in ſeiner friſchen Art Front gegen dieſe kümmerlichen Ableger.

Lehmbruck iſt ein feingeiſtiger Künſtler, er ſchafft ſchöne Frauen, prächtige Leiber, reife Brüſte und innige Formen. Er meißelt nach plaſtiſchen Formen in Marmor, aber dieſe marmornen Formen wirken unplaſtiſch. Da fehlt die Bedingung der plaſtiſchen Rhythmik, da fehlt das Gefühl für die Begrenztheit des Blockes, da fehlt der Bildhauer. Es iſt Kunſt, es iſt ſatte, ſchöne Menſchenform.

Rodin war reiner Plaſtiker — die Maſſen türmen ſich, ſteigen, wachſen zu Bergen, ſinken zu Tälern und befreien Blicke in die Unendlichkeit — ein unerhört großer Künſtler, ein Plaſtiker, aber kein Bildhauer — dieſer blieb ſeine Sehnſucht. „Balzac" war ein taſtbarer Flug zum Bildhaueriſchen.

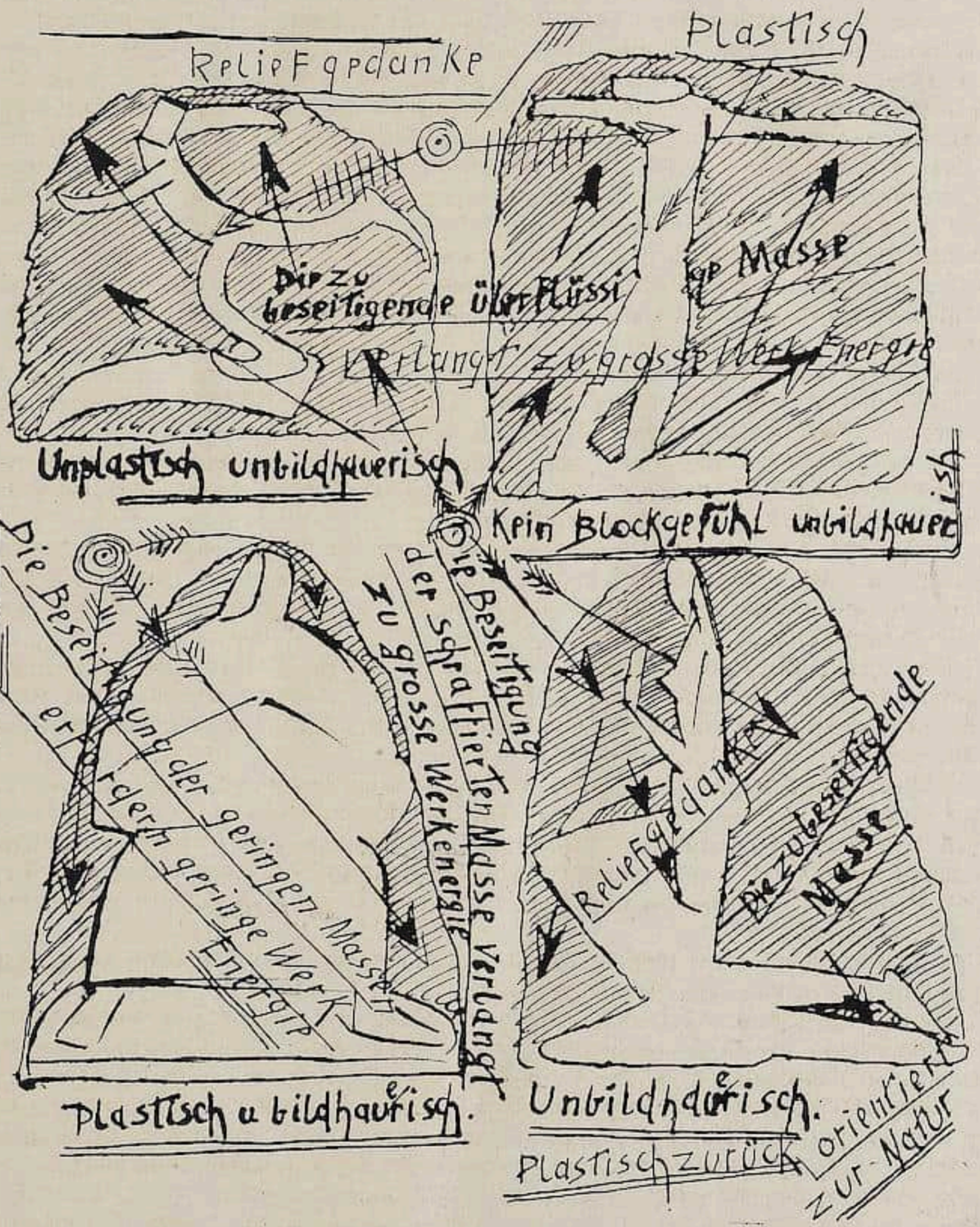
Maillol ein Bildhauer, und ſeine Bildwerke ſind Kunſt. Barlach, die große Sehnſuchtsgeſte nach Bildhauerei, Block, Maſſe, Plaſtik. Literariſch orientiert, ſtarke Kunſt des Eindrucks, leider ohne Formbeherrſchung in den Stimmen der aufeinanderfliegenden Formen.

Bildhaueriſch ſein, heißt nicht immer künſtleriſch ſein, aber es heißt beſtimmt plaſtiſch ſein. Der Ägypter war Bildhauer. Der ſchreitende Mann iſt das Symbol der Lebendigkeit, im Blockgedanken begrenzt, mit einer unendlichen Weite, das Äußerſte in kubiſcher Form, Rhythmik der Maſſe, Werk, verhaltenes Schreiten über den fußſicheren Weg zum Ewigen. Aus dem Kult, dem Kult untertan, weit und frei, dadurch monumental und eingeordnet.

Keine Rundfigur, immer Deckung im Rücken; ſo auch in der Gotik, alles Blockgefühl, plaſtiſche Rhythmik, Form, Kult, Leben, Kunſt.

Einordnung, Unterordnung, Architektur verlangen aber Freiheit im eigenen Sein. Die Bildhauerwerke der Gotik, eingeordnet, raumfüllend, auch frei im eigenen Sein, oft notwendig mitbeſtimmend für die Architektur.

Wenn die Bildhauerwerke der Ägypter von Sonne durchglüht ſcheinen, ſo ſind das Folgen der wahren Erkenntnis höchſten Geſetzes der Plaſtik und deſſen Anwendung „Geſetz, die Peripherie der Form auf das Äußerſte zu beſchränken, keinerlei Energievergeudung in der Werktat", ſo gleitet der Blick ungehindert über Form, durchbricht die Grenzen, trifft den Inhalt, der vom Geiſte des Schöpfers ſtrahlt. Schwingend drängt die Welle der Rhythmik in das Auge des Beſchauers, hängt ſich in den Sinn der ewigen Bahn zum faßbar Zukünftigen, lebt, wird dauernd, wird ewig „der Menſch, der von Gott zum Menſchen kommt".


Plastisch
Reliefgedanke
Die zu beseitigende überflüssige Masse
Verlangt zu grosse Werkenergie
Unplastisch unbildhauerisch
Kein Blockgefühl unbildhauerisch
Die Beseitigung der schraffierten Masse verlangt zu grosse Werkenergie
Die Beseitigung der geringen Masse erfordern geringe Werkenergie
Reliefgedanke
Die zu beseitigende Masse
Plastisch u bildhauerisch.
Unbildhauerisch.
Plastisch zurück
orientiert zur Natur

Die Bildhauerwerke der Gotik ſind Schattenkinder, aber beſonders leuchtend, wenn der Lichtfächer des Sonnenſtrahls die Form und das Sehen bindet.

„Der Menſch, der von Gott zum Menſchen kommt."

Die Bildhauerwerke der Aſiaten ſind unter gleichen Geſetzen geboren.

Der Grieche ſchuf die Vibration des Lebens, den gerundeten Rücken, die ſinnliche Geſte der Kauernden, die Predigt der Erotik, die Geſte der Lebendigkeit, ohne in ihr ſelbſt lebendig zu wirken. Er war nicht geiſtig, ſuchte die Wahrheit im Bild der Übertragung, wurde mediziniſch, nicht begrenzt, nicht Blockgefühl, nicht Formenrhythmik, ſondern wirklich, aber nicht ſelbſt genug. Das Plaſtiſche lebt nur als Mittel zurückorientiert zum Menſchen.

Zeugungswille iſt Trieb des Männlichen und Weiblichen zur Einheit. So ſtrebt die Geiſtigkeit zur Erkenntnis, zur Einheit, zur Kunſt. Durch Erkenntnis wird ſie Eigentum des Lebens, wird Welt.

Schöpfung wird menſchlich unter Sehenden, Hörenden oder Fühlenden. Antrieb und Mitklang des Prozeſſes geiſtiger Formwerdung iſt Intuition. Dieſes iſt die Kunſt der Griechen, „der Menſch, der vom Menſchen zu Gott geht".

Spätes Barock, nach der Unendlichkeit orientiert, ein Zerrbild des Göttlichen, unbeſcheiden, das größte Wollen, die Unmöglichkeit des Erreichens, ein hoher plaſtiſcher Geiſt, eine Rhythmik der Form, aber unbildhaueriſch, oft Kunſtſtück und dennoch Kunſt. „Ein Menſch, der vom Menſchen zu Gott geht." Kunſtgebärend waren alle Zeiten, die Früchte der Erkenntnis pflückte jede Zeit und jedes Volk, auch unſere Zeit ſprengt durſtig jenen Sehnſuchtswall zum Werk.

Es iſt nicht Phraſe, ſondern ſie ruht tief in unſerm Sein, die Sehnſucht nach dem Werk. Alles, was wir ſchaffen, ſpricht von dieſer Sehnſucht — das Werk will werden, ſelbſt in unſerer Wirrnis. Unverankert treiben jene Triebe ins Unermeßliche. Wir werden unermeßlich, weil wir durch Patente unſere Wege ſichern oder kindlich taſten nach Bindung mit dem Unendlichen. Wir beginnen etwas und wir müſſen es halten, weil wir unſere Perſönlichkeit von Tauſenden, die nichts verſtehen, angerempelt wiſſen. Wir glauben, wiſſen viel und ſind unwiſſend.

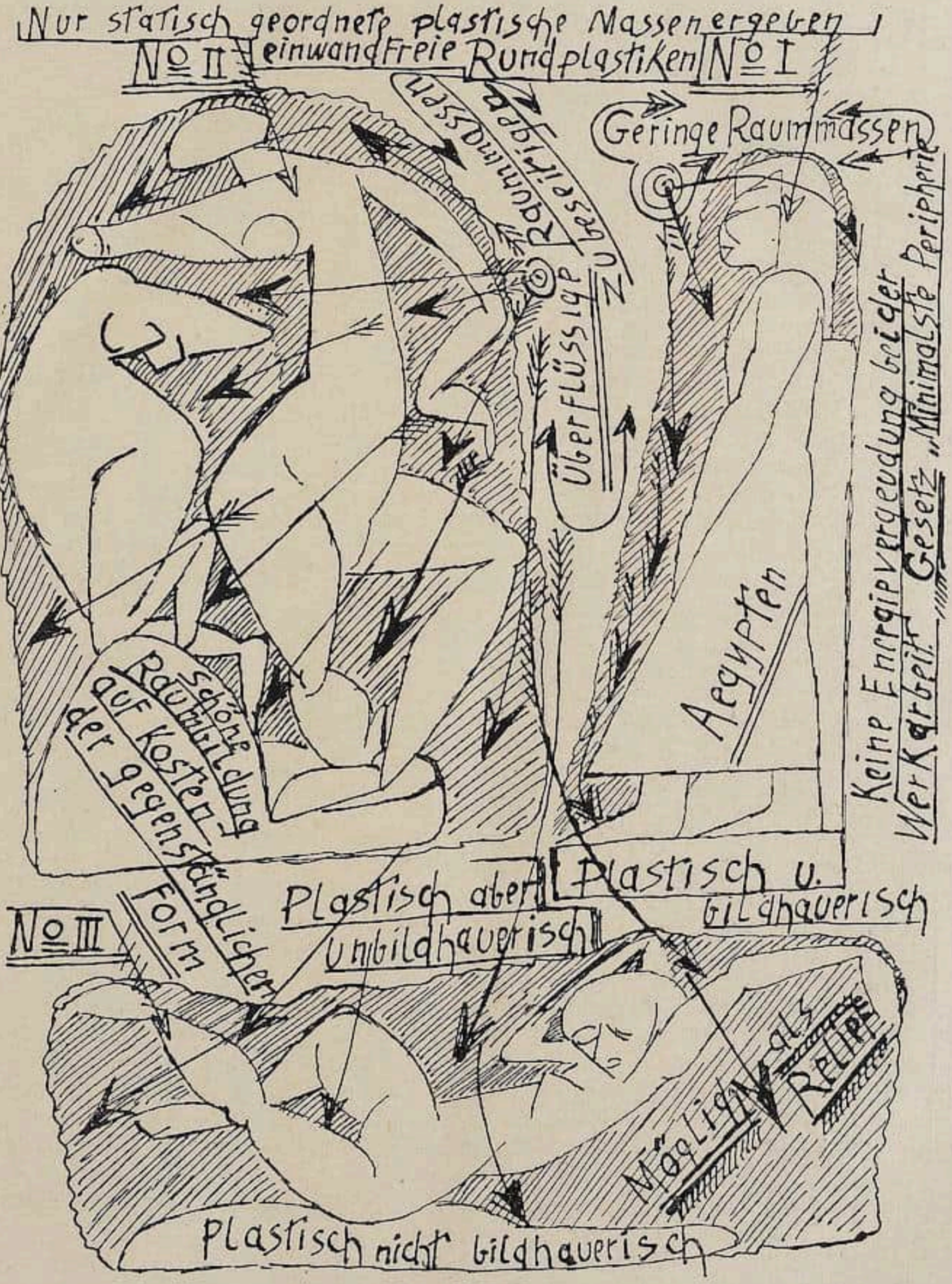
Man behauptet, Expreſſionismus ſei Kunſt und Impreſſionismus ſei Kitſch. Impreſſionismus kann Kunſt ſein und Expreſſionismus Kitſch. Wir ſind geiſtig anders orientiert und verwerfen Dinge, die nicht mitgehen. Warum?

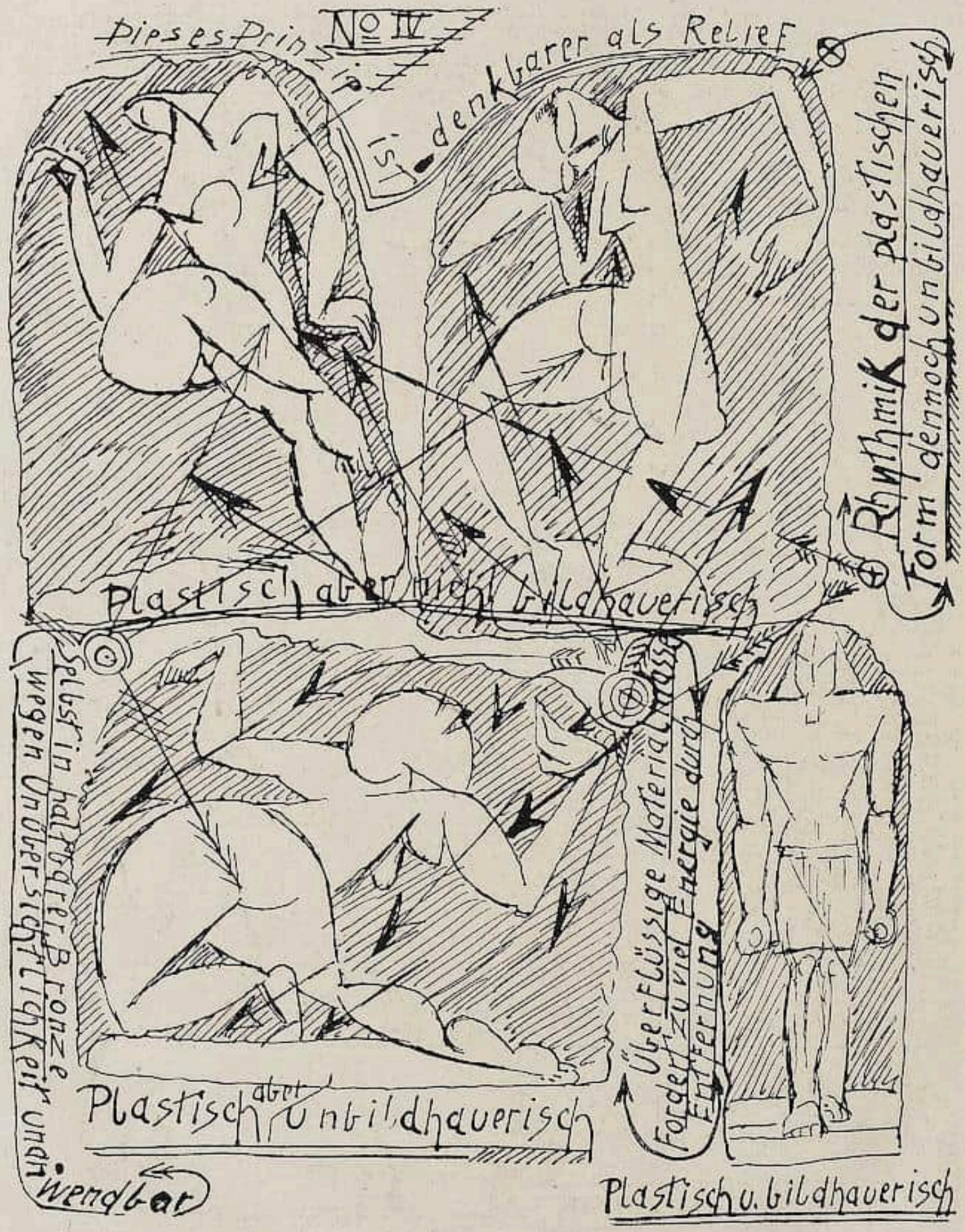
Wir ſind Wilde, ſchaffen uns und unſere Sehnſucht. Ein abſtrakter Impreſſionismus ſowie ein abſtrakter Expreſſionismus kann nie zur Kunſt führen, die Orientierung iſt dem Werdegeſetz entgegen.

Die Geiſtigkeit ſchafft nicht das Kunſtwerk, ſondern ſie gibt ihm die Orientierung. Abſtrakter Expreſſionismus (männlich), abſtrakter Impreſſionismus (weiblich). Reſtloſe Aufgabe des eigenen Ichs iſt rein unmöglich. Der Kampf um dieſes Ich wirkt ſtörend in der Gemeinſchaft und im Gebären der Monumentalität. Schöpfung ohne Duldung kein Kunſtwerk, Spielerei kein Kunſtwerk. Nicht Philoſophie noch Religion ſchaffen Kunſt. Wir müſſen uns zum Werk hin orientieren, alles muß hinzukommen, dann erſt leben wir in unſerer Sehnſucht und Erkenntnis.

Alle Predigten und alle Überzeugungsenergien werden uns nicht glücklicher machen noch unſere Sehnſucht ſtillen oder uns überzeugen.

Kunſt iſt Welt, iſt umfaſſend, iſt Ganzheit, iſt Gott. Der Künſtler iſt Läuterungsgefäß ſchönſter und grauenhafteſter Erlebniſſe, erſchreckender Äſthetiker, Tänzer auf


Nur statisch geordnete plastische Massen ergeben
No II
einwandfreie Rundplastiken
No I
Raumillusion
Übergreifen
Geringe Raummassen
Keine Energieverschwendung
Wer Kargheit Gesetz
Minimalste Peripherie
Aegypten
Schöne Raumbildung
auf Kosten
der gegenständlichen
Form
No III
Plastisch aber
unbildhauerisch
Plastisch u.
bildhauerisch
Möglichkeit als
Relief
Plastisch nicht bildhauerisch


Dipses Prinzip ist denkbarer als Relief
No IV
Rhythmik der plastischen Form dennoch unbildhauerisch
Plastisch aber nicht bildhauerisch
Selbst in halbrelief Bronze wegen Unübersichtlichkeit und Unfaßlichkeit der Materialmasse durch Energie durch Überflüssige Forderung zu viel Entfernung
Plastisch aber Unbildhauerisch
wendbar
Plastisch u. bildhauerisch

Plastisch aber nicht bildhauerisch
Bildhauerisch plastisch
Zu viel Raumausschnitte
Die Besetzung verlangt
Zu viel Masse
Zu viel Raumausschnitte
Vom Fenster Aufwand
Plastisch u. bildhauerisch
Plastisch u. bildhauerisch nur gesunden Raumausschnitten
Indien
Plastisch u. bildhauerisch
No V

Totenfeldern, ein Filter, ein Entgifter. Die Kunſt ſchafft das ethiſche Gehirn, wird Kraft, iſt Geſundheitsäußerung der Menſchheit, wird geliebt, gehaßt, bekämpft, dennoch wird ſie ewig leben.

Die Bildhauerei als Kunſt iſt monumental, dient höherem Zweck, wird Träger eines Gefühls, iſt Kultträger.

Die Plaſtik als Kunſt iſt rhythmiſch, iſt offene Leidenſchaft, iſt Tanz eines Gefühls, nie Kulturträger und nie monumental.

Kunſt, Wunder aus dem Licht unfaßbarer Sonnen, Sendbote Gottes.

Künſtler, öffne alle Tore der Sinne und trinke demütig die Strahlen, damit ſie in dir zur eigenen Kraft werden. Werde ſehend, erkenne die großen Zuſammenhänge. Werde Kunſtverkünder ohne Zweck und Abſicht. Sei Untertan dir ſelbſt, indem du frei wirſt. Die große Rhythmik ſei Führer, Erkenntnis iſt Überwindung. Das Ich verlange die Unterordnung zur weltlichen Einordnung, es ſehe darin die Freiheit, ſeine eigene Erhebung zur Einheit.

Geſundung durch den freien Rhythmus, ſein ſtarker Flügel trage uns über den Bedrücker hinweg über die geſchmackvolle mathematiſch-naturaliſtiſche Gebärde der bewunderten Griechen, hinweg von der unplaſtiſchen Architektur, hinauf zum Schöpferiſchen durch Demut. Stellen wir den einen Fuß in das Wunderland unſerer Urahnen, in das Sonnenland, den anderen Fuß in den herben Norden, überſpannen wir den unendlichen Raum, greifen wir in den Himmel, fühlen wir das Wunder, ſeien wir eins mit dem Mutterſchoß der Rhythmik. Verzichten wir auf die perſönlichen Patente, räumen wir auf mit der lächerlichen Gewaltherrſchaft in unſerem eigenen Ich. Schauen wir die Form, die aus der Sehnſucht, aus dem inneren Muß gewachſen iſt. Vergehen wir aus Kleinheit, glauben wir an das Reifen der Frucht, öffnen wir unſere ſehenden Augen, umſpannen wir die Schwingungen, die in uns fallen. So werden wir allen Zweck, alle Stammtiſchideale, alle Heimatskunſtabſichten vergeſſen. Aus Einordnung und Geſtaltung wird das Werk gebären. Laſſen wir uns in Duldung erfüllen von dem lichten Sonnenglanz, von den Strahlen, von der Pracht, von der Überkraft, ſeien wir Akkumulatoren des in uns und um uns. Reißen wir die Tempel um uns nieder, zerſchlagen wir unſere eigenen Throne, erkennen wir, daß die Geſellſchaft uns durch uns ſelbſt erwürgt mit ihrem gütigen Lächeln über unſere eigene Selbſtausſtoßung und Erhöhung. Dort, wo wir uns entdecken, liegt unſere Kraft, dort, wo wir ſehen, ſpringt unſer Klang, dort, wo wir mit Kraft und Klang gebären, liegt unſer Glück.

Der göttliche Blick aus Schöpfungen vergangener Welten, der zur Einheit um alle Dinge die Bindung ſucht mit unſeren Zeugungen, fällt hinter dieſe Dinge in unſere Sehnſucht. Hier fühlt er Bindung, er glaubt, er wartet.

Wir, ich, du, alle heben durſtig ihre Fäuſte, die ſich in Qualen und Sehnſucht demütig öffnen.

Wir, ich, du, viele werden ſich im ſteten Ringen hoffnungsfroh verzehren und mit feucht glänzendem ſeheriſchen Blick die Bindung zwiſchen Vergangenem und Zukünftigem, mit Gott und den Menſchen glücklich ſterbend finden. Werk!

Grundrisse der plastischen Massen.
Geordnete plastische Massen
Regnerisch
No I
Plastisch und Bildhauerisch
No II
Ungeordnete plastische Massen
Ungeordnete Ausschnitte
Die Beseitigung der über flüssiger Massen ist technisch sehr schwer, ist der nahein Kunststücken
No III
plastisch aber nicht Bildhauerisch
Die geringen überflüssigen Massen sind leicht zu beseitigen
No IV
Indien
No II
Ungeordnete pl. Massen
Gut geordnete plastische Massen.

Die Kleinwohnung — eine Forderung künftiger deutſcher Baukultur

Von Stadtbaurat PAUL WOLF in Hannover
Mit 7 Abbildungen

Die Baukunſt kennt nur einen Herrn, nämlich das Bedürfnis
(Gottfried Semper.)

Die älteſte uns bekannte, planmäßig angelegte Stadt iſt eine Kleinwohnungsſiedelung: die zu Anfang dieſes Jahrhunderts ausgegrabene ägyptiſche Stadt Kahun, die ungefähr 3000 v. Chr. zur Unterbringung der beim Bau der Pyramide von Illahun beſchäftigten Arbeiter angelegt wurde. Sie iſt eine regelmäßige Stadtanlage, aus einer Reihe von großen Häuſern und einer Anzahl kleinerer beſtehend, die vier bis fünf Zimmer enthalten. Den höchſtgelegenen Punkt der Anlage bekrönt ein öffentliches Gebäude, das für den religiöſen Kult und die Verwaltung beſtimmt war. Die Straßen zeigen eine Entwäſſerungsrinne in der Mitte des Fahrdamms. Vergleicht man mit dieſer Anlage die zahlreichen Wohnſtätten, die zu Beginn der Induſtrialiſierung Deutſchlands zur Aufnahme der nach den Städten ſtrömenden Arbeiter geſchaffen wurden, ſo kann man ſich des Eindrucks nicht erwehren, daß wir im Laufe von fünf Jahrtauſenden in dieſer Hinſicht wenig gelernt hatten.

Das alte Rom, die Weltſtadt des Altertums, mit ſeinen ein bis zwei Millionen Menſchen zur Kaiſerzeit, zeigte ähnliche Mißſtände, wie wir ſie in unſeren heutigen Großſtädten finden: Auf der einen Seite die vornehmen Paläſte der oberen Bevölkerungsklaſſen und großer Glanz bei der Errichtung öffentlicher Monumentalbauten, auf der anderen Seite die traurigſten Wohnungszuſtände der mittleren und unteren Bevölkerungsſchichten, die in großen, vielſtöckigen Mietskaſernen, den insulae, untergebracht waren. Die Zahl der insulae ſtieg in der Kaiſerzeit auf über 46000, die der Patrizierhäuſer auf 1800. Die immer brennender werdende Wohnungsfrage führte ſchließlich zu Wohnungsrevolten. Aber trotz dieſer Volksaufſtände entſchloß man ſich im alten Rom nicht zu einer planmäßigen Löſung der Kleinwohnungsfrage, dagegen ſtanden Häuſerſpekulation und Bodenſpekulation in voller Blüte, und ſie beherrſchten das Wohnungsweſen der unteren und mittleren Klaſſen vollſtändig. Und dies zu einer Zeit glänzender techniſcher Fortſchritte der Waſſerverſorgung, des Straßenbaus und der Entwäſſerung, des gewaltigen Werkes der cloaca maxima.

Es wiederholt ſich alles in der Geſchichte der Menſchheit. Die Zuſtände im alten Rom haben verblüffende Ähnlichkeit mit dem Kleinwohnungsproblem unſerer Zeit. In jämmerlichen, von nüchternen Spekulanten geſchaffenen Großſtadtquartieren, in engen, dumpfen und ungeſunden Baublöcken und in Wohnungen, in die kaum ein Sonnenſtrahl dringt, mußten in Deutſchland Millionen von Menſchen, mußte ein neues Geſchlecht heranwachſen. Der Kleinwohnungsbau, der vor dem Kriege 85 % der geſamten Wohnungsbautätigkeit in den Städten ausmachte und damit eigentlich der heutigen Stadt hätte den Stempel aufdrücken müſſen, lag bis vor kurzem mit wenigen Ausnahmen in den Händen verſtändnisloſer Bauunternehmer, und unbekannt waren die Geſetze, nach denen ſanitäres Grün dieſen Maſſenſiedelungen einverleibt werden muß. Rund 600000 Menſchen wohnten vor dem Kriege in Groß-Berlin in überfüllten Wohnungen, d. h. in Wohnungen, bei denen mehr als vier Perſonen auf ein heizbares Zimmer entfallen.

Dieſe Zuſtände im Kleinwohnungsweſen waren neben der überſtürzten Entwicklung der Induſtriebauten in erſter Linie beſtimmend für die chaotiſchen Zuſtände des bau-

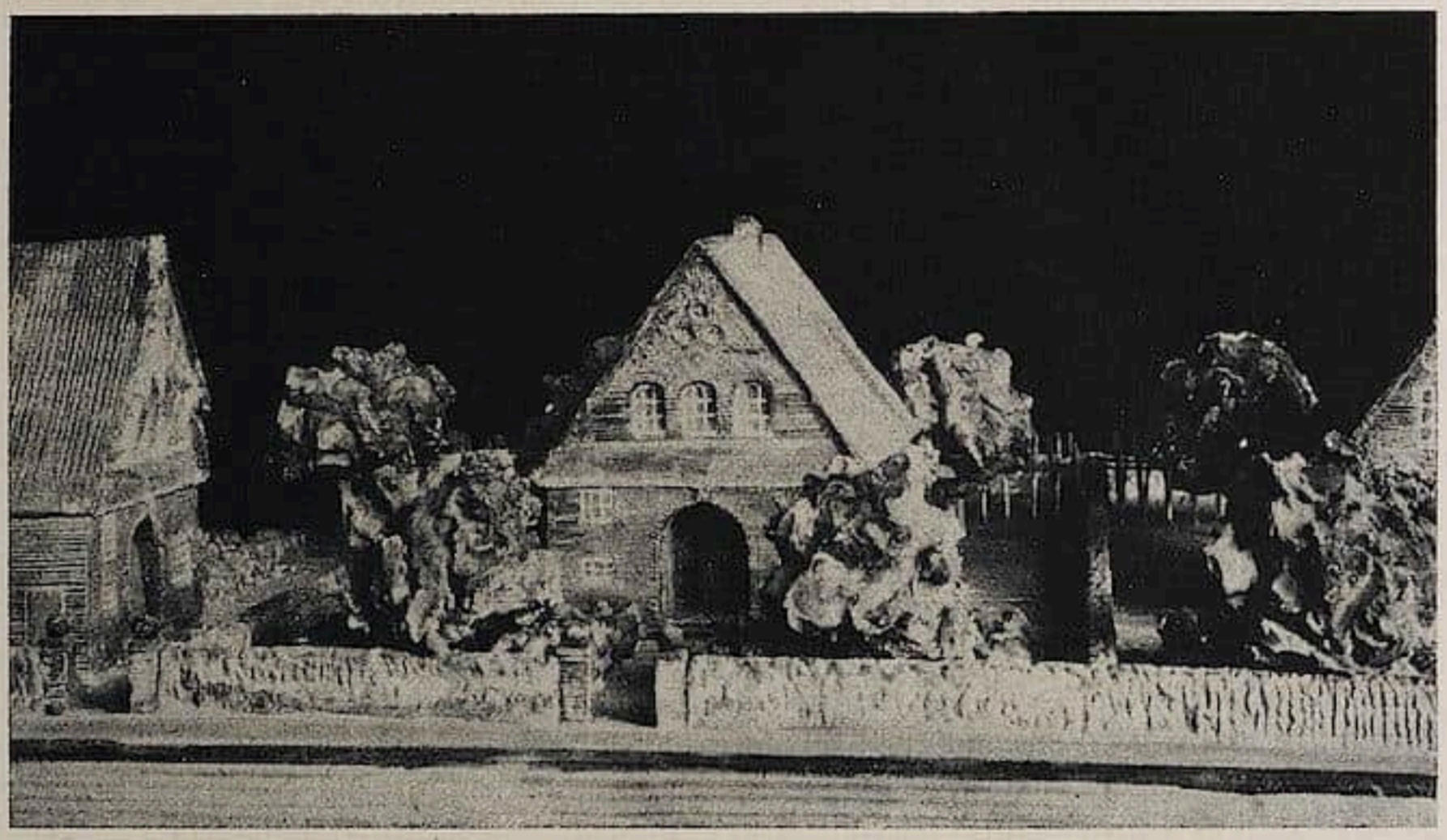


Abb. 1. Einfamilienhaus-Typ von der Kleinhausſiedelung in Hannover-Laatzen. (Arch. Paul Wolf.)

lichen Organismus unſerer Städte. Als mit der Entwicklung der Induſtrie in der Mitte des vorigen Jahrhunderts gewaltige Menſchenmaſſen vom Lande nach den Städten hinſtrömten, wurden die Stadtverwaltungen vor ein Problem geſtellt, dem ſie nicht gewachſen waren. Ein neuer ſozialer Stand, der der Arbeiter, bildete ſich heraus. Das Handwerk trat in demſelben Maße zurück, wie die Fabriktechnik die menſchliche Hand durch die Maſchine zu erſetzen begann.

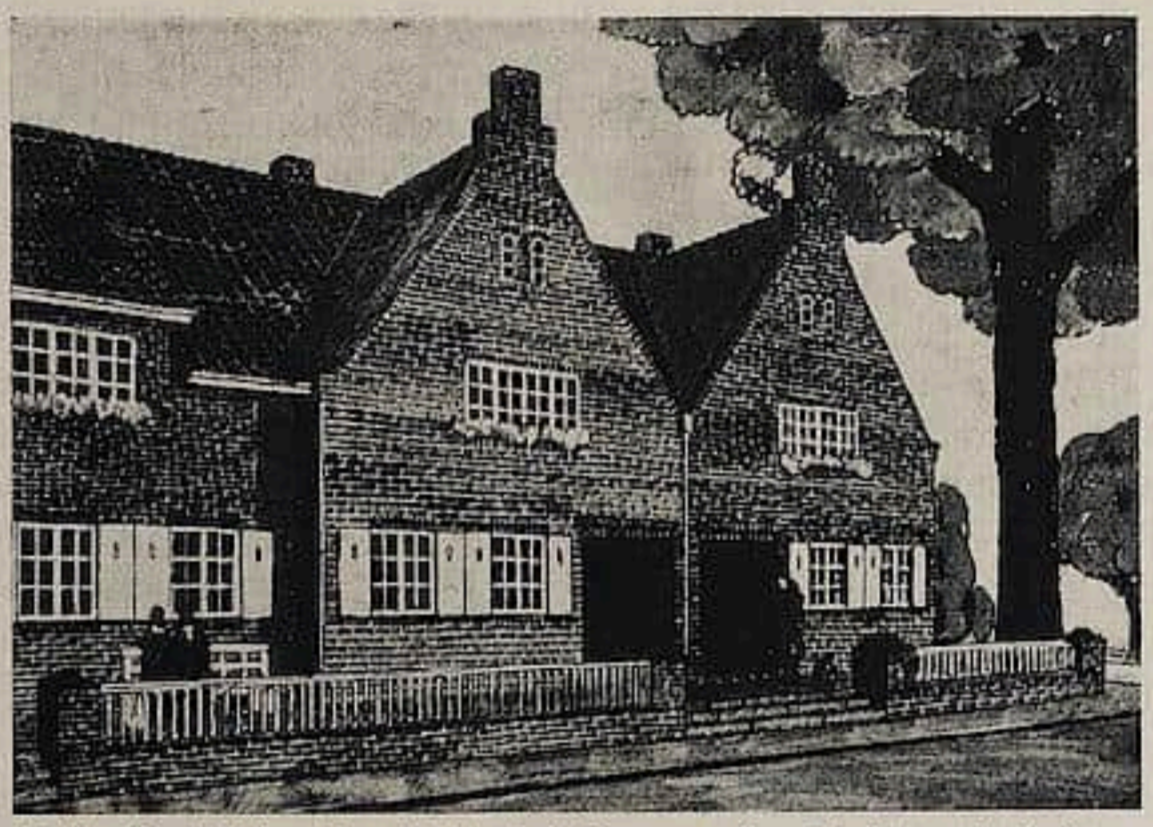


Abb. 2. Einfamilien-Reihenhäuſer von der Kleinhausſiedelung in Hannover-Laatzen. (Arch. Paul Wolf.)

Meiſter und Geſellen wanderten zur Stadt, um in der Induſtriearbeit ſich eine neue Erwerbsmöglichkeit zu ſchaffen. Die neuen Ankömmlinge in den Städten aber verlangten Wohnungen für ſich und ihre Familien.

Dieſe Behauſungen aber waren anderer Art, als ſie bis dahin der Städter beanſpruchte. Für den Kaufmann und den Gewerbetreibenden waren vorher faſt durchweg Wohnung und Arbeitsſtätte in einem und demſelben Hauſe untergebracht. Der

neue Arbeiter aber „geht“ zur Fabrik, der Privatbeamte ins Geſchäft. Es vollzog ſich eine Trennung von Wohn- und Arbeitsſtätten. Da beide erſt geſchaffen werden mußten und für beide Arten, für die Maſſenkleinwohnung ſowohl wie für den Induſtriebau, die Arbeitsſtätte ſelbſt, es an Vorbildern fehlte, die Entwicklung aber nicht vorbereitet war, ſo mußten die Stadterweiterungen Formen annehmen, wie wir ſie heute überall vor Augen haben. Die Arbeiter wurden in der Nähe der Fabriken angeſiedelt, bei fortſchreitender Entwicklung aber entſtand dadurch im Laufe der Zeit ein Chaos von Induſtriebauten und deren Erweiterungen und von Wohnſtätten, das planlos Straße an Straße, Baublock an Baublock, Stadtviertel an Stadtviertel reihte, ſo daß eine Scheidung zwiſchen Induſtriebauten und Wohnungsbauten auch nicht einmal ſtraßenweiſe vorgenommen wurde.

Mit der Jahrhundertwende klärte ſich langſam das Formproblem der neuen Stadt und führte zu einer planmäßigen Trennung von Wohnquartieren und Induſtriequartieren. Weitſchauende Fabrikherren begannen einzuſehen, daß es in ihrem eigenſten Intereſſe lag, geſunde Arbeiter zu haben und geſunde Wohnungen für ſie zu ſchaffen. Vor allem aber begann durch die gemeinnützige Tätigkeit von Baugenoſſenſchaften ein Umſchwung zum Beſſeren ſich zu vollziehen, und der Gartenſtadtgedanke war vor Ausbruch des Krieges auch in Deutſchland heimiſch geworden, er führte vor allem zum Bau von Gartenvorſtädten in der Nähe der induſtriereichen großen Städte. Da brach der Krieg dieſe Entwicklung jäh ab. Der vor dem Kriege ſchon beſtehende Mangel an Kleinwohnungen hat durch die $4^1/_2$jährige Unterbrechung der Bautätigkeit zu einer Kleinwohnungsnot geführt. Für mehr als vier Jahrgänge fehlen die Behauſungen, nahezu eine Million Wohnungen müſſen in Deutſchland neu geſchaffen werden. Der faſt völlige Mangel an Bauſtoffen, die Schwierigkeit der Geldbeſchaffung, vor allem aber die ungeheure Verteuerung der Baukoſten — ſie betragen zurzeit das $3—3^1/_2$fache der Friedenspreiſe — dies alles ſtellt uns vor ein Problem von außerordentlicher Tragweite und Verantwortung. Eine der erſten Taten der Nationalverſammlung war daher die Bewilligung von 300 Millionen Mark für Baukoſtenzuſchüſſe des Reiches. Die Überteuerungskoſten für Kleinwohnungsbauten müſſen den Baugenoſſenſchaften und Bauunternehmern erſetzt werden, ſie werden zur Hälfte getragen vom Reich und zu je einem Viertel vom Staat und von den Gemeinden.

Die Baukunſt in Deutſchland wird auf Jahre hinaus unter dem Zeichen des Kleinwohnungsbaus ſtehen. Ein ſoziales Kulturprogramm von höchſter Bedeutung tut ſich vor uns auf. Ganze, ausgedehnte Stadtteile werden neu erſtehen. Für ſie den künſtleriſchen Ausdruck zu finden, wird die nächſte Aufgabe der deutſchen Baukunſt bilden.

Die ideale Wohnform wird immer das Einfamilienhaus mit Garten ſein, auch für die Kleinwohnung. (Abb. 1.) War es aber ſchon vor dem Kriege in den Tagen wirtſchaftlicher Machtentfaltung Deutſchlands, namentlich in den Großſtädten, nur in beſchränktem Umfange möglich, Kleinwohnungen als Einfamilienhäuſer mit Gärten zu bauen, ſo liegt dieſe Schwierigkeit heute in nicht geringerem Maße vor.

Wir müſſen daher vorerſt auch mit der weiteren Verwendung des Mietshauſes, d. h. des Stockwerkshauſes in geſchloſſener Bauweiſe rechnen und dieſe Hausform ſo entwickeln, daß die Wohnungen geſund und ſchön ſich geſtalten. Das Mietshaus iſt ein Produkt, das in der Maſſe auf den Wohnungsmarkt geworfen wird, es befriedigt nicht die individuellen Wünſche eines einzelnen Bauherrn, ſondern ſtellt einen Typ dar, der für jeden Mieter paſſen muß, in dem die Möbeltypen untergebracht werden müſſen,

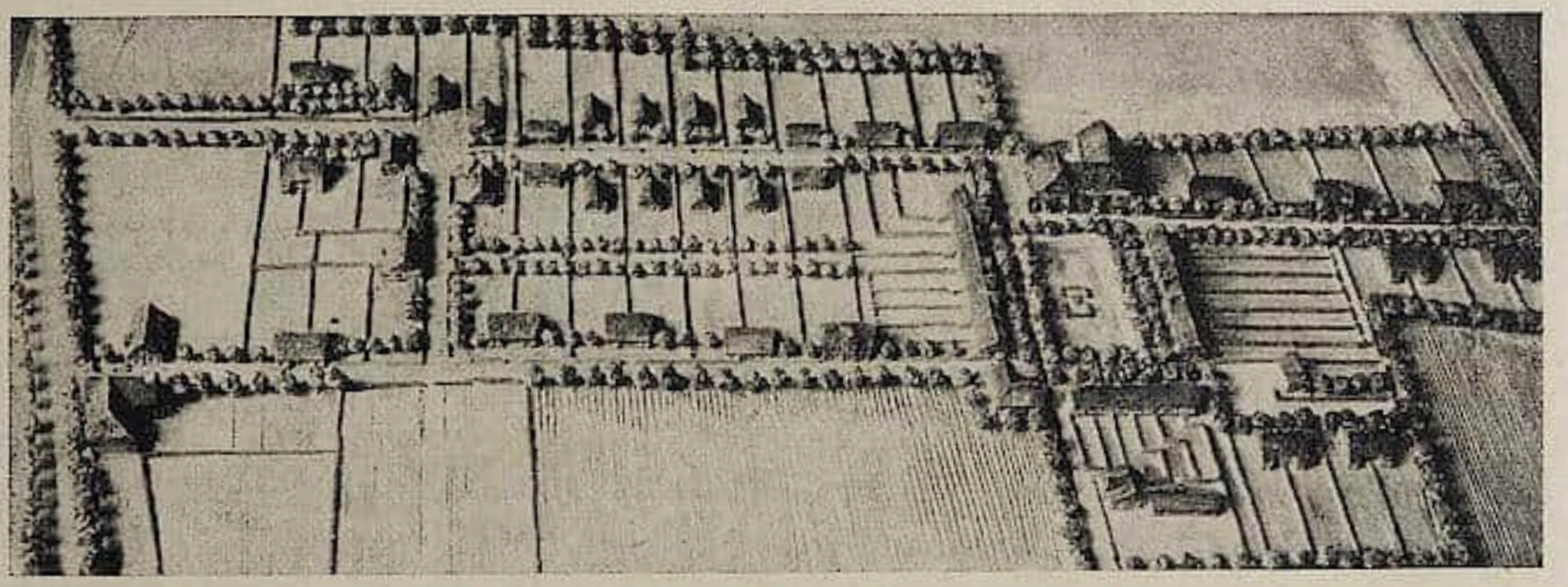


Abb. 3. Kleinhausſiedelung in Hannover-Laatzen. (Arch. Paul Wolf.)

die heute auf dem Möbelmarkt ſich befinden. Aber wie auch dieſe letzteren Typen ſich entwickelt haben, die in künſtleriſcher und werkgerechter Form in Maſſen hergeſtellt werden können und dadurch erheblich billiger ſich geſtalten, ſo müſſen auch für die Mietshäuſer der Kleinwohnung Typen gefunden werden, die praktiſch, geſund und ſchön ſind und einen einheitlichen künſtleriſchen Ausdruck darſtellen. Wir müſſen auch beim Miethaus zur Typiſierung übergehen und für die einzelnen Bauteile künſtleriſch

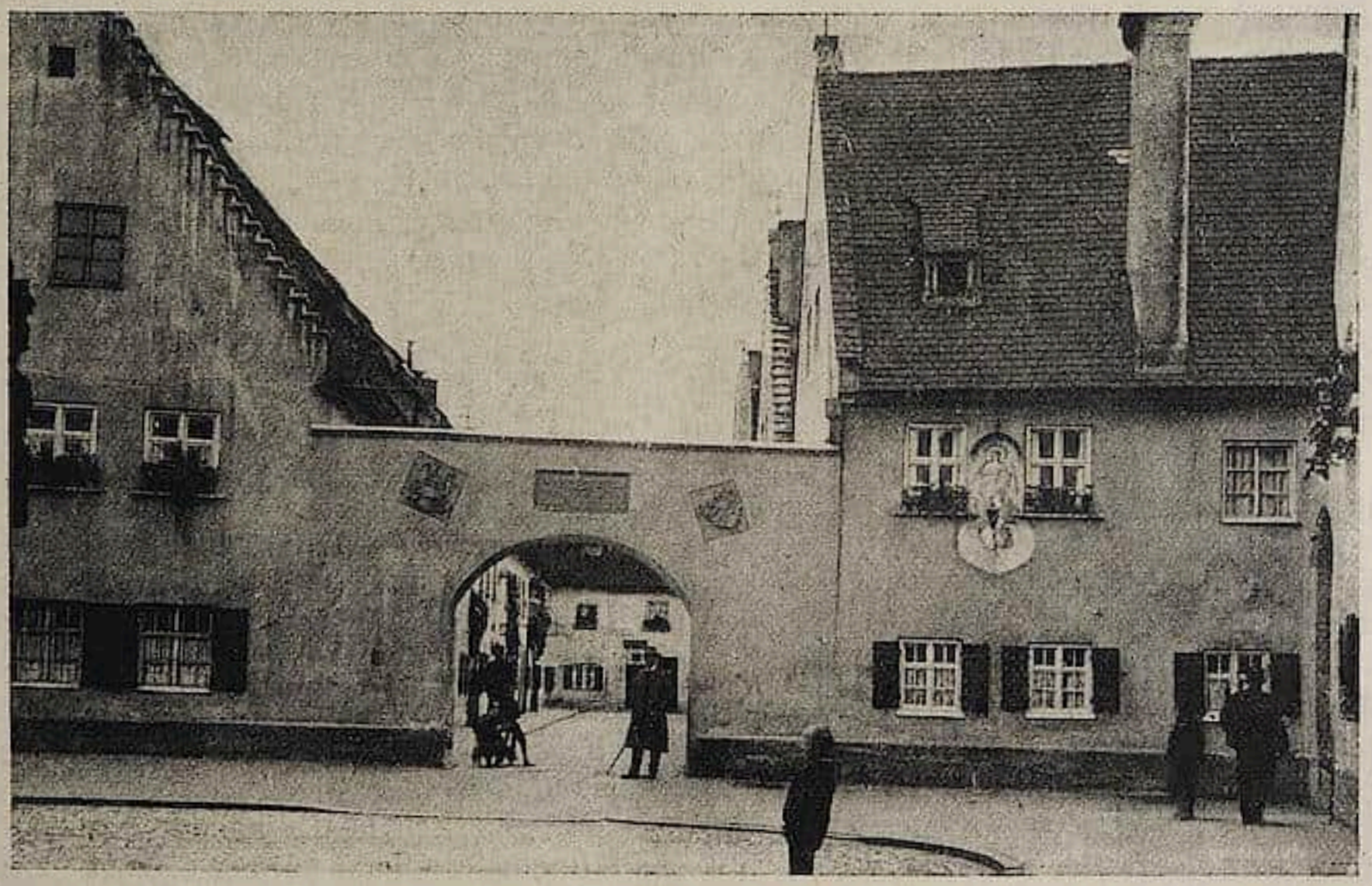


Abb. 4. Kleinwohnungsſtraße der „Fuggerei“ in Augsburg (1519).

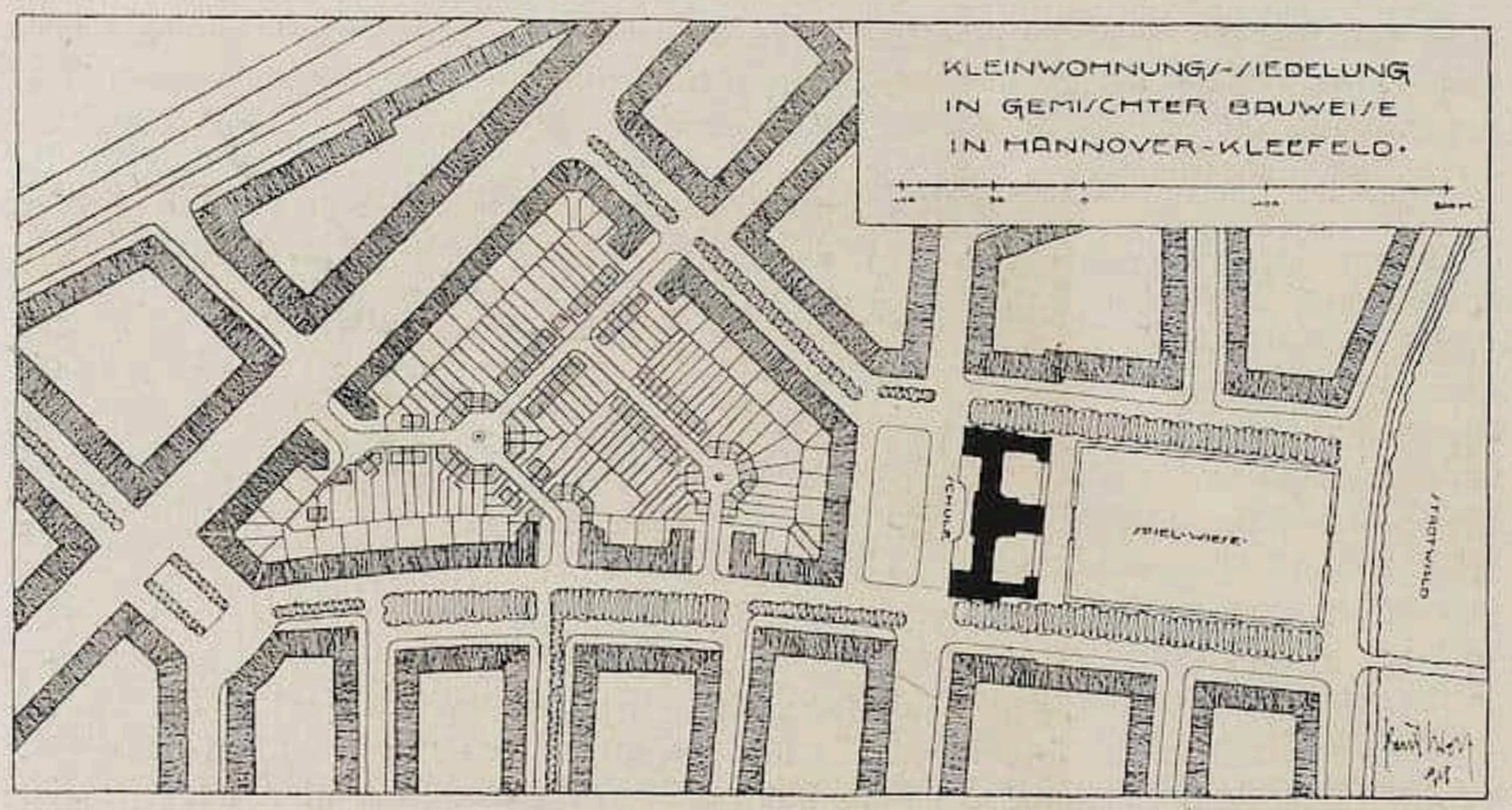


Abb. 5.

befriedigende Normen ſchaffen. Die notwendige Folge dieſer Entwicklung iſt, daß die Einzelform faſt völlig aufgeht in der Geſamtform der Blockfront, in der Form des Baublocks. Architektoniſche Motive, wie z. B. hohe Giebelmaſſen, die der Form des freiſtehenden Hauſes mit dem Satteldach quer zur Straßenrichtung entſprechen, werden wir dabei vermeiden müſſen und im Innern der Höfe werden an Stelle der häßlichen Hofverbauungen mit Mittel- und Seitenflügeln einheitliche, geſchloſſene Hofwandungen und einheitlich geſtaltete Hofflächen treten. Auch hier, im Innern der Blöcke für Kleinwohnungsmietshäuſer müſſen ſonnige Gärten entſtehen, ſei es als Einzelgärten für die einzelnen Mieter oder als gemeinſame Innengärten mit Erholungs- und Spielplatzanlagen für die Blockbewohner.

Bei billigem Grund und Boden aber werden wir uns zur Verwendung des Ein- und Zweifamilienhauſes entſchließen. Während für die Hausform der Mietswohnung allgemein gültige Typen ſich ergeben, werden wir beim Einfamilien-Kleinhaus anknüpfen an die für eine Stadt und eine Gegend charakteriſtiſchen Hausformen und Wohnſitten. Abbildung 1 zeigt einen Typ für ein freiſtehendes Einfamilienhaus einer im Bau befindlichen Kleinhausſiedelung in Hannover-Laatzen. Es klingt an an die Tradition des niederſächſiſchen Bauern- und Ackerbürgerhauſes, wie es ſelbſt innerhalb der eingemeindeten Vororte von Hannover noch in zahlreichen Beiſpielen vorhanden iſt. An dieſe ſtarke Form des wundervollen niederſächſiſchen Hauſes anzuknüpfen, und dieſes in neuem Geiſte weiterzubilden erſchien uns Pflicht. Die charakteriſtiſche Form des niederſächſiſchen Hauſes — Zugang in der Achſe des Hauſes und zentraler Wohnraum mit der Feuerſtätte in der Achſe dieſes Zugangs — iſt in dem Kleinhaustyp übernommen. Der zentrale Raum bildet die Wohnküche; von hier aus überwacht die Hausfrau das ganze Haus. Es wird Aufgabe der Architekten in der kommenden Zeit ſein, neue Hausformen zu ſchaffen, die auf der örtlichen Tradition aufbauen, aber eine den heutigen Bedürfniſſen entſprechende, einheitliche Wohnungskultur darſtellen.

In den Städten bildet ſich für das Einfamilien-Kleinhaus mehr und mehr das Einfamilien-Reihenhaus als vorteilhafter Typ heraus (Abb. 2), d. h. das eingebaute Einfamilienhaus mit einundeinhalb bis zweiundeinhalb Stockwerken. Dieſe Hausform bietet als praktiſche Vorteile geringere Baukoſten, größeren Wärmeſchutz und größere Sicherheit gegenüber dem freiſtehenden Kleinhaus. Das Einfamilien-Reihenhaus, in Gruppen von fünf und mehr Häuſern, oder in geſchloſſener Bauweiſe für die ganze Blockfront bietet aber auch in künſtleriſcher Beziehung den großen Vorteil geſchloſſener, charakteriſtiſcher Straßenwandungen.

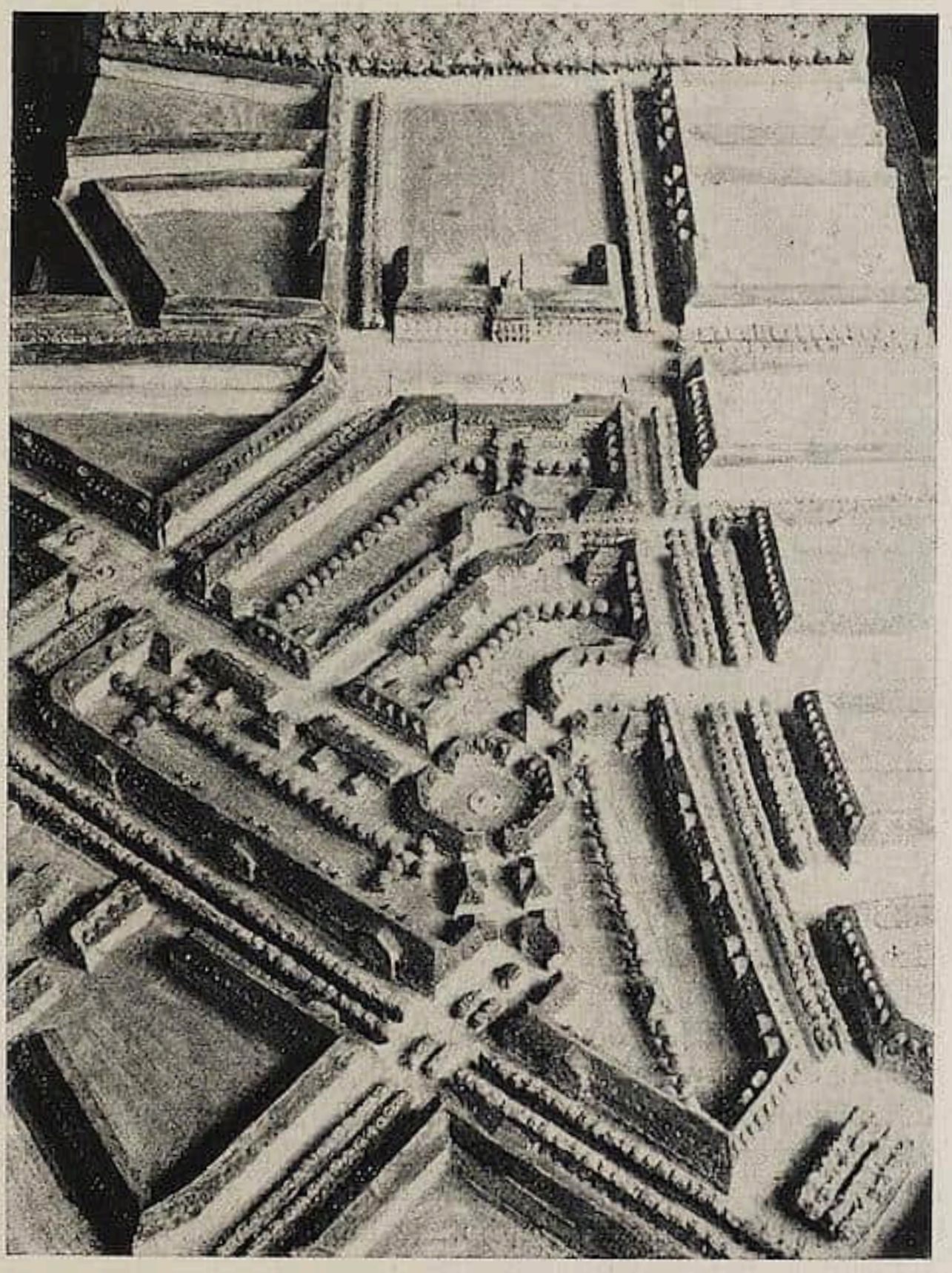


Abb. 6. Kleinwohnungsſiedelung in gemiſchter Bauweiſe in Hannover-Kleefeld. (Bebauungsplan von Paul Wolf.)

Durch die Verwendung der verſchiedenen Hausformen kommt reicher Wechſel in die Geſamtſiedelung. Fehlt die zielbewußte ordnende Hand des Künſtlers, ſo wird die Abwechſlung zur Willkür und Diſſonanz. Wir müſſen daher im weſentlichen die einzelnen Haustypen ſtraßenweiſe einheitlich, in rhythmiſcher Geſtaltung durchführen (Abb. 3 und 6) und Straßenwandungen und Straßenabſchlüſſe als künſtleriſche Elemente des Straßenraumes geſtalten. — Erwägungen wirtſchaftlicher Art führten in neueſter Zeit im Stadtbau zur Einführung der ſogenannten gemiſchten Bauweiſe: Eine hohe Randbebauung mit Stockwerkshäuſern umſchließt die breiten Verkehrsſtraßen am Rande der Wohnquartiere, während im Innern dieſer Wohnviertel an ſchmalen und billigen Wohnſtraßen Einfamilienhäuſer ſich entwickeln. Auch dieſe wirtſchaftlich ſehr vorteilhafte und in ſtadtbaukünſtleriſcher Hinſicht höchſt reizvolle Bauweiſe, iſt nicht ohne

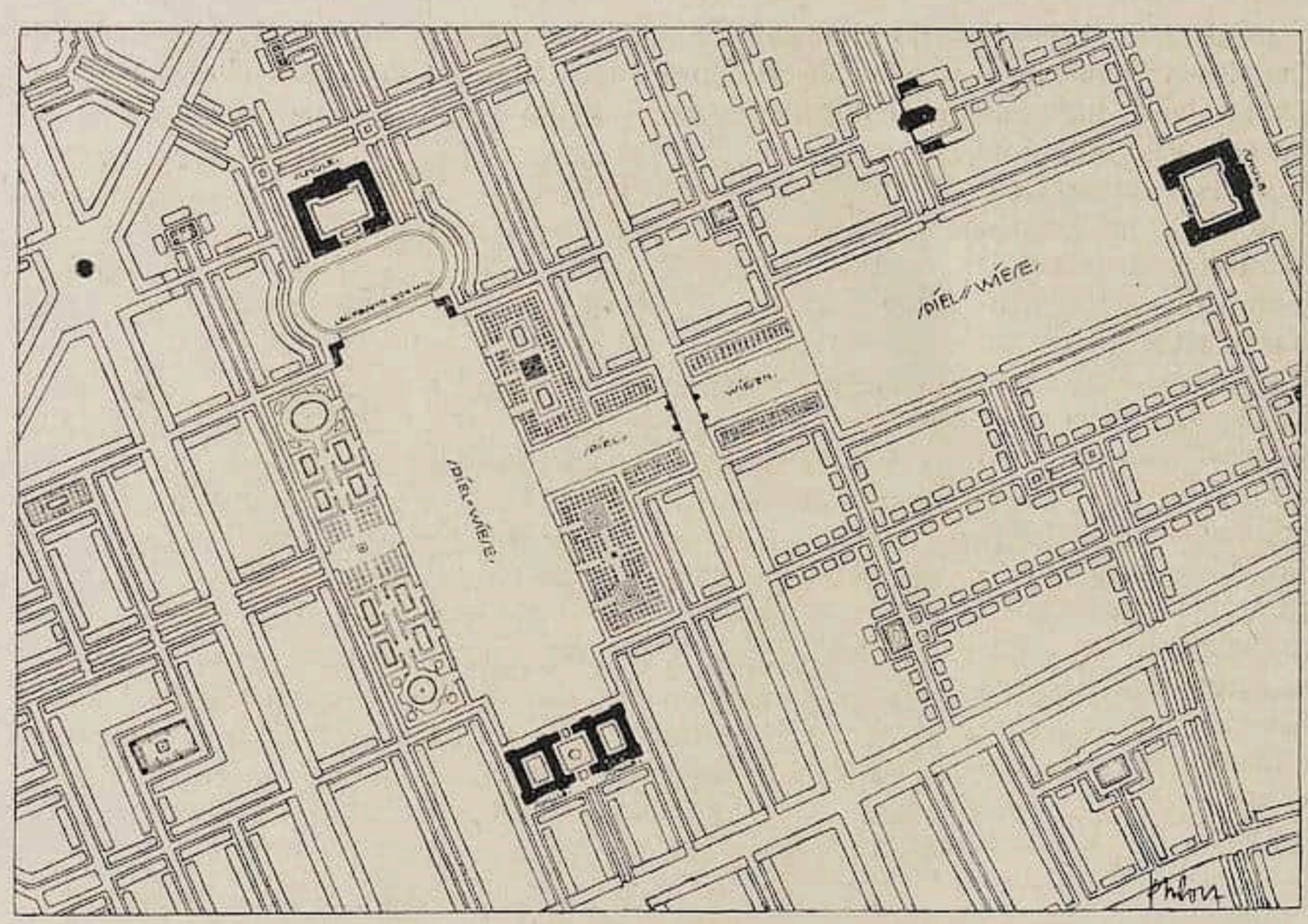


Abb. 7. Kleinwohnungsſiedelung mit Erholungs- und Spielparkanlagen.
(Entwurf Paul Wolf.)

Vorbild in der Geſchichte. Jakob Fugger erbaute im Jahre 1519 in Augsburg für ſeine Weber die heute noch wohlerhaltene Kleinwohnungsſiedelung, die ſogenannte „Fuggerei“ (Abb. 4). Bei höherer Randbebauung an den verkehrsreicheren Straßen des Stadtviertels befinden ſich Ein- und Zweifamilienhäuſer im Innern des Quartiers an ſchmalen, intimen Wohnſtraßen.

Abbildungen 5 und 6 zeigen eine Kleinwohnungsſiedelung in gemiſchter Bauweiſe für Hannover-Kleefeld. Die Straßen am Rande des Quartiers bilden $3^1/_2$ geſchoſſige Mietshäuſer, während im Innern desſelben, an ſchmalen Wohnſtraßen und intimen Wohnhöfen $1^1/_2$- bis $2^1/_2$ geſchoſſige Einfamilienhäuſer geplant ſind. Eine projektierte Volksſchule mit Spielwieſe, zwiſchen dieſer Siedelung und dem Stadtwald Eilenriede gelegen, wird die Dominante des neuen Wohnviertels bilden.

Für Kleinwohnungsſiedelungen großen Umfangs aber müſſen planmäßig ausgedehnte Freiflächen, Erholungs- und Spielparkanlagen geſchaffen werden. (Abb. 7.) Es iſt Aufgabe ſachverſtändiger Bearbeitung eines ſolchen Bebauungsplanes, durch Differenzierung der Straßenbreiten und Geſtaltung der Baublöcke auf der einen Seite ſo viel an Straßenland zu ſparen, daß auf der anderen Seite Platz gewonnen wird für die dringend nötigen Freiflächen. Bei ſachgemäßer Unterſcheidung von Wohn- und Verkehrsſtraßen entfallen bei einem großſtädtiſchen Siedelungsplan etwa 20 % des geſamten Geländes auf Straßen und gepflaſterte Plätze. Es kann nun z. B. in Preußen von den Grund-

ſtücksbeſitzern bei einer Baugeländeumſetzung nach dem neuen Wohnungsgeſetz ohne weiteres erreicht werden, daß ſie 35 % des Geländes an die Gemeinde für Straßen, Plätze und Freiflächen unentgeltlich abtreten. Es iſt daher möglich, in dieſen Stadterweiterungsplänen durchſchnittlich 65 % des Geländes für Bauland, 22 % für Straßen, 6 % für Spielwieſen, $^1/_4$ % für Kleinkinderſpielplätze, $5^1/_2$ % für Erholungsparkanlagen und $1^1/_4$ % für Promenadenſtraßen feſtzuſetzen, ohne daß die Gemeinden beſondere Grunderwerbskoſten aufwenden müſſen. Dieſe Prozentſätze an Freiflächen entſprechen dem nach eingehenden Unterſuchungen ermittelten Bedarf an Erholungs- und Spielparkanlagen eines Wohnviertels.

Abbildung 7 ſtellt eine umfangreiche Kleinwohnungsſiedelung dar, bei der dieſe Grundſätze angewandt ſind. Im Innern der Siedelung, entfernt von den Verkehrsſtraßen, liegen ausgedehnte Spiel- und Sportwieſen in Verbindung mit den für das Gelände erforderlich werdenden Schulgebäuden. Die Spielwieſen ſind von Erholungsparkanlagen umgeben. Mit einfachen, lediglich aus den Zweckbeſtimmungen und den Programmforderungen ſich ergebenden Mitteln wurde verſucht, eine große, monumentale Geſamtwirkung zu erzielen.

Nach den ungeheuren Kräfteverluſten dieſes Krieges werden geſunde und weiträumige Wohnungen für die große Maſſe des Volkes mehr als je erforderlich werden. Soll aber ein neues, geſundes und ſtarkes Geſchlecht heranwachſen, ſo bedürfen die künftigen Wohnſtädte ebenſoſehr der großen Freiflächen, der Lungen dieſer neuen Stadtorganismen. Auch für ſie einen künſtleriſchen Ausdruck unſerer Zeit zu finden, wird eine dankbare und hohe Aufgabe für den Künſtler ſein.

Der Kunſtbeſitz der deutſchen Fürſten

III.

Der Kunſtbeſitz des ſächſiſchen Königshauſes

Von HANS POSSE

Die durch die Revolution geſchaffenen Verhältniſſe auf dem Gebiete fürſtlichen Kunſtbeſitzes finden in Sachſen eine andere Rechtslage vor als in den übrigen Bundesſtaaten des Deutſchen Reiches. Nach der Verfaſſungsurkunde von 1831, bei deren Abfaſſung niemand daran gedacht hat, daß ſich das Haus Wettin einmal des Thrones begeben könnte, gehören alle Sammlungen außer dem Kunſtgewerbemuſeum, das erſt in den 70er Jahren in Anlehnung an die Kunſtgewerbeſchule begründet worden iſt, zum königlichen Hausfideikommiß, ſind aber mit dem Lande untrennbar verbunden und unveräußerlich. Andrerſeits ſind die in Betracht kommenden Sammlungsgebäude und Schlöſſer ſeit dieſem Zeitpunkt Eigentum des Staates, werden auf ſeine Koſten verwaltet, die öffentlichen Sammlungen aus Staatsmitteln vermehrt. Die Auseinanderſetzung zwiſchen neuer Regierung und königlichem Hausfideikommiß iſt im Gange, wenn auch zurzeit noch nicht abgeſchloſſen, doch iſt nicht daran zu zweifeln,

daß der reiche ſächſiſche Kunſtbeſitz, ſoweit es ſich im einzelnen nicht um reines Privateigentum handelt, endgültig in den Beſitz des Staates übergehen wird und damit alle die Pläne verwirklicht werden können, deren Durchführung für die Erhaltung der edelſten Denkmäler ſächſiſcher Kultur wie für ihre Erſchließung im öffentlichen Intereſſe von hoher Bedeutung iſt. Nicht zuletzt darf man hoffen, daß unter dem fürſtlichen Privatbeſitz die wertvolle Kupferſtichſammlung der Sekundogenitur auf der Brühlſchen Terraſſe in Dresden verbleibt, da ſie als Ergänzung des Kupferſtichkabinetts ſchwer zu miſſen wäre.

Die Entſtehung des fürſtlichen Kunſtbeſitzes in Sachſen geht auf fernere Zeiten zurück als in den meiſten deutſchen Landen. An Koſtbarkeit und Vielgeſtaltigkeit ſteht dieſes ſeit Jahrhunderten durch ſächſiſche Fürſten erworbene Kunſtgut hinter dem reichen Beſitz der Habsburger und Wittelsbacher kaum zurück. Seit der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, ſeit Kurfürſt Friedrich dem Weiſen und ſeinem Hofmaler Lukas Cranach, ſeit den Zeiten des ſiegreichen Einzugs der italieniſchen Renaiſſance haben Kunſtdinge am ſächſiſchen Hof ſtets warme Teilnahme und tatkräftige Förderung gefunden. Zweieinhalb Jahrhunderte hindurch iſt Sachſen durch die Liberalität ſeiner Fürſten ein Hauptſchauplatz internationaler Kunſttätigkeit geweſen. Eine erſtaunliche Vielſeitigkeit zeichnet das Geſamtbild dieſer Kunſtförderung aus. Neben den Fächern der großen Kunſt ſpielt von jeher das Kunſtgewerbe, das in der Meißner Porzellanplaſtik ſeine ſchönſte Blüte entfaltet hat, eine Rolle, und von früh auf ſcheint gerade am ſächſiſchen Hof die Erwerbung ſolcher Kunſtdinge weniger von dekorativen Geſichtspunkten aus geleitet als von einer warmen Liebhaberei am Sammeln ſelbſt. Unter Auguſt dem Starken und ſeinem Sohn ſteigert ſich dieſer Sammeleifer zu einem Grad von Leidenſchaftlichkeit, wie man ihm in ganz Deutſchland kaum je wieder begegnet. Frühzeitig iſt in Dresden der kurfürſtliche Kunſtbeſitz zu wirklichen Muſeen vereinigt worden, wie in der berühmten „Churfürſtlichen Kunſtkammer“, dieſem merkwürdigen Grundſtock der Dresdner Sammlungen, aus dem das „Grüne Gewölbe“, das Münzkabinett, der Mathematiſch-Phyſikaliſche Salon, die älteren Teile der naturwiſſenſchaftlichen Muſeen und zum Teil auch die Gemäldegalerie hervorgegangen ſind. Schon die erſte Hälfte des 18. Jahrhunderts aber hat die Hauptmaſſe dieſes fürſtlichen Kunſtbeſitzes in den Spezialſammlungen feſtgelegt, die damals ihre Geſtalt empfangen haben, ſo daß alles wertvollere Kunſtgut ſeit der Erſchließung der Muſeen im 19. Jahrhundert der Öffentlichkeit dort bereits zugänglich und bekannt geweſen iſt. Daher fehlen heute in den ſächſiſchen Schlöſſern von Dresden, Leipzig, Moritzburg, Pillnitz und Wermsdorf die Stücke erſten Ranges, wie beiſpielsweiſe in Berlin; bis auf einzelne wertvollere Gemälde findet ſich nur noch Dekoratives vor. Nur wenige ausgezeichnete Werke der beiden Cranach, deren echt nordiſche Kunſt der Sammlergeſchmack des 18. Jahrhunderts bezeichnenderweiſe ſo vernachläſſigt hat, von Venetianern des 16. und 18. und deutſche Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts kommen für die Gemäldegalerie in Frage, größtenteils Stücke, die von alters her zum Beſitz der Galerie gehören und die in früheren Zeiten einmal dem Beſtand zur Ausſchmückung der königlichen Schlöſſer entnommen worden ſind. Denn ſchon König Auguſt III., dieſer mit allen Inſtinkten des kunſtverſtändigen Sammlers begabte Fürſt, pflegte ſich in ſeinen Privatgemächern mit einer Ausleſe ſtets wechſelnder Gemälde aus der Galerie zu umgeben. Verhältnismäßig reicher als für die Gemäldegalerie dürfte die Ausbeute der Porzellanſammlung, des Hiſtoriſchen und des Kunſtgewerbe-Muſeums ſein.

Im allgemeinen aber wird man bei einer solchen Auswahl von für die Muſeen geeigneten Objekten aus den Schlöſſern mit großer Zurückhaltung verfahren müſſen. Bei ihrer hohen künſtleriſchen Bedeutung als Denkmäler ſächſiſcher Vergangenheit erſcheint es ſogar als oberſte Pflicht, den inneren Zuſammenhang dieſer Schöpfungen nicht zu zerſtören und ſie nach dem Vorbilde der franzöſiſchen Revolution in ihrer charakteriſtiſchen Form und Ausſtattung als nationale Denkmäler zu erhalten. Denn hier tritt wie im Zwinger Pöppelmanns jene hohe und eigenartige Blüte der Künſte im Sachſen des „auguſteiſchen“ Zeitalters in ihrer zauberhafteſten Prachtentfaltung entgegen. Das bisherige Reſidenzſchloß, als Ganzes ſeit dem Brande von 1701 nicht die einheitliche Verwirklichung einer fürſtlichen Laune wie die meiſten anderen Königsſchlöſſer, ſondern das Erzeugnis baulicher Entwicklung in zwei Jahrhunderten, und das Palais am Taſchenberg werden zu großen Teilen ſtaatlichen Verwaltungszwecken nutzbar gemacht werden können. Zwar hat man in neueſter Zeit den Einfall gehabt, einen Teil dieſer Räume als Erſatz für den dringend notwendigen Neubau der modernen Gemäldegalerie zur Verfügung zu ſtellen, doch erſcheint dieſer Gedanke wenig glücklich, da den Räumen alle ſelbſtverſtändlichen Vorausſetzungen für eine Ausſtellung von modernen Gemälden fehlen und es vor allem an Licht und Behangfläche mangelt. Dagegen verdienen die unter der Regierung Auguſts des Starken mit aller kapriziöſen Laune des Zeitſtils ausgeſtalteten Prunkgemächer des zweiten Stockwerks im weſtlichen Gebäudeflügel wie der Thronſaal und das Schlafzimmer des Königs, der Gardenſaal, vor allem das Turmzimmer mit ſeinem einzig koſtbaren Porzellanſchatz ſowie die reich geſchmückte Kapelle im Taſchenbergpalais unbedingt eine Erhaltung in ihrem jetzigen Zuſtand. Im Zuſammenhange mit den gleichzeitig nach Pöppelmanns und Leplats Entwürfen dekorierten Räumen des „Grünen Gewölbes“ wäre hier eine Sehenswürdigkeit erſten Ranges zu ſchaffen, ein Muſeum der Kultur des 18. Jahrhunderts von ſeltener Pracht und Schönheit, das dem ſchon längſt empfundenen Bedürfnis nach einem ſächſiſchen Kulturmuſeum entgegenkommen würde. Eine Bildnisgalerie ließe ſich anſchließen, die aus den reichen Porträtbeſtänden der Schlöſſer zu bilden wäre.

Von den Schlöſſern außerhalb Dresdens kommen Moritzburg und Pillnitz in Frage, die ſich als natürliche Ergänzung der Dresdner Sammlungen in hervorragendem Maße zur Erſchließung als Muſeen eignen. Denn das von Auguſt III. mit gewaltigen Koſten erbaute und mit einem unerhörten Luxus ausgeſtattete Jagdſchloß Hubertusburg hat ſeit der gründlichen Plünderung und Zerſtörung durch die Soldateska Friedrichs des Großen alle Bedeutung verloren und dient heute als ſtaatliche Landeskrankenanſtalt, das benachbarte Jagdſchloß Wermsdorf, deſſen Innenausſtattung aus Moritzburger Beſtänden den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts entſtammt, iſt auch als Bau belanglos, und der Wert der unter Pöppelmann und Knöffel einſt ſo groß geplanten Schloß- und Parkanlage von Großſedlitz beruht heute nur noch in ihren Gärten, die der ſtille Reiz einer verſunkenen Herrlichkeit umgibt. In den Schlöſſern von Pillnitz und Moritzburg aber läßt ſich der Gedanke von Filialmuſeen der großen Dresdner Sammlungen auf ideale Weiſe löſen. Malerei und Kunſtgewerbe vereinigen ſich hier mit der Architektur Pöppelmanns und Longuelunes zu einem grandioſen Bild der Kunſt und Kultur des 18. Jahrhunderts, gehoben durch die Stimmung einer ſchönen landſchaftlichen Umgebung und maleriſcher Gartenanlagen. Diejenigen Teile des Pillnitzer Schloſſes, die erſt im Anfang des 19. Jahrhunderts ausgeſtattet worden ſind, könnte man der Kunſt der erſten Hälfte des Jahrhunderts einräumen. Bei einer Er-

leichterung der Dresdner Muſeen von rein dekorativen Bildern und Gegenſtänden, die ſich dem künſtleriſchen Geſamtbilde gut einfügen, und ſachgemäßer Sichtung und Ordnung der Beſtände würden dieſe Schlöſſer ein einheitliches Bild von höchſtem künſtleriſchen und kulturellen Wert ergeben.

Für eine planmäßige Durchführung aller ſolcher Pläne, die ſich aus einer Übernahme des königlichen Beſitzes durch den Staat ergeben, und für die öffentliche Erſchließung dieſes Kunſtgutes iſt eine einheitliche Organiſation Grundbedingung. Der neue ſtaatliche Kunſtbeſitz wäre als geſchloſſenes Ganzes in Wechſelbeziehungen mit den bereits beſtehenden Muſeen anzuſehen und gleich den übrigen Sammlungen dem Kultusminiſterium zu unterſtellen. Auf dieſe Weiſe würde ein gleichmäßiger Austauſch von Kunſtwerken aller Gattungen gewährleiſtet und auch dem Raummangel der ſtaatlichen Muſeen bis zu einem gewiſſen Grad nach einheitlichen Geſichtspunkten abgeholfen. Vielleicht könnte eine ſolche Maßnahme überhaupt zu einer ſtrengeren Zentraliſation des Dresdner Sammlungsweſens den Anſtoß geben, wie man z. B. endlich auch an die Löſung der Frage einer Verſtaatlichung des Altertumsmuſeums im Palais des Großen Gartens herangehen müßte. Denn auch hier handelt es ſich um eine Frage, die im Intereſſe einer Erſchließung der wenig bekannten Schätze dieſer wichtigen ſächſiſchen Sammlung für die Öffentlichkeit von beſonderer Bedeutung wäre.

IV.

Kunſtſchätze der Herzöge von Anhalt

Von F. RUDOLF UEBE

Kunſt in Anhalt iſt zunächſt gleichbedeutend mit Muſikpflege, Oper und Wagnerkult. Dieſe Einſeitigkeit iſt jedoch jüngeren Datums, erſt ſeit rund 40 Jahren haben wir in Deſſau dieſe Bevorzugung der Muſik — die früheren Herzöge und Fürſten von Anhalt-Deſſau waren eifrige Sammler und Förderer der bildenden Künſte. Von dieſen reichen Kunſtſchätzen der Herzöge von Anhalt erfuhr aber nur der Kunſtfreund auf den großen Ausſtellungen, die der Herzog beſchickte — für Anhalt ſelbſt war dieſer Kunſtbeſitz völlig ungenützt und totes Kapital.

Der Kunſtbeſitz der Askanier ſtammt in der Hauptſache aus dem 17. und dem ausgehenden 18. Jahrhundert: 1675 kamen als naſſauiſch-oraniſche Erbſchaft aus dem Beſitz der Amalie von Naſſau-Oranien 250 Gemälde nach Deſſau; dieſer Beſitz wird im 18. Jhrh. durch Ankäufe vermehrt, beſonders durch den Fürſten Franz, der ſich in den Elbauen den „Wörlitzer Garten“ ſchuf, um dort ſeinen künſtleriſchen Neigungen zu leben. Dieſer Vater Franz, eine der intereſſanteſten Sammlererſcheinungen des 18. Jahrhunderts (Verbindung mit Winckelmann, Lavater, Matthiſſon; Schöpfer des Weimarer Parks) baute — bereits romantiſierend — für ſeine Sammlungen das gotiſche Haus im Wörlitzer Parke und brachte hier in den 12 Räumen über 500 Ölgemälde und über 200 Kupferſtiche unter. „Unterbringen“ muß man ſchon ſagen, wenn man die Kunſtwerke, die in Brügge, Erfurt, Darmſtadt den Kunſtbeſitz der Askanier repräſentieren konnten, in dieſen Räumen ſieht. Bereits zu Beginn des vorigen Jahrhunderts beklagte ſich der Chroniſt der Wörlitzer Sammlungen über die Dunkelheit in dieſer winkligen Ritterburg, deren Fenſter mit alten Glasgemälden verglaſt ſind und deren Wände von oben bis unten Ölgemälde und Kupferſtiche bedecken. Hier hängen nun Werke von Rogier, Petrus Chriſtus, Dirk Bouts, Memling, dem Meiſter von Frankfurt, Cranach — um nur einige Namen herauszuheben

— geradezu magaziniert und ohne jegliche Pflege, ohne genügende Vorkehrungen gegen Feuersgefahr oder Diebſtahl, der Obhut eines Hofangeſtellten überlaſſen, abſeits großer Verkehrswege — der Beſucher wird im Tempo einer Schloßbſichtigung durch die Zimmer „geführt".

Nicht viel beſſer iſt es um die zweite geſchloſſene Sammlung beſtellt, um die Gemäldeſammlung in der Amalienſtiftung in Deſſau. Die Prinzeſſin Amalie hinterließ 1793 ihre Gemäldeſammlung von 700 Nummern, in der der Nachlaß der Herzogin von Kurland und mehrere Frankfurter und Mainzer Privatſammlungen zuſammengekommen waren, dieſer wohltätigen Stiftung, und dort bedecken nun im Obergeſchoß des Hauſes die Bilder ungeſtört die Wände. Laut Baedeker iſt ja die Sammlung zu beſtimmten Zeiten geöffnet, aber natürlich verirrt ſich nur ein irgendwie intereſſierter Fremder dorthin. Und das iſt um ſo mehr zu bedauern, da gerade im Amalienſtift die deutſche Kunſt des 18. Jahrhunderts in ihrer Geſchloſſenheit beſonders gut ſtudiert werden kann. Ich erinnere mich noch, mit welchem Eifer Karl Voll in München ſtets auf die im Amalienſtift vorborgenen Kunſtſchätze hinwies: „Wenn Sie mal 'runter kommen, ſteigen Sie ja in Deſſau aus!" Neben 300 deutſchen Gemälden faſt 200 Holländer, über 100 flämiſche Werke, der Reſt italieniſche und franzöſiſche Schule.

In der Bibliothek des Behördenhauſes ſind dann 377 Handzeichnungen deutſcher Schule aus dem 15.—17. Jahrhundert im vollſten Sinne des Wortes verwahrt und dadurch ſo ziemlich der Öffentlichkeit entzogen. Die kunſtgeſchichtliche Bedeutung dieſer beiden Klebebände aus Schwarzburg-Arnſtädter Beſitz — durch Erbgang im 18. Jhrh. an Anhalt-Bernburg — liegt in der ſtattlichen Reihe altdeutſcher Handzeichnungen des 16. Jahrhunderts, die durch die Publikation Max J. Friedlaenders (Stuttgart 1914) der Kunſtwiſſenſchaft nähergebracht ſind.

Man vergegenwärtige ſich: fünfeinhalbhundert Bilder im gotiſchen Hauſe, 700 im Amalienſtift, die Handzeichnungen und Kupferſtiche, weiterhin die Wörlitzer Antikenſammlung und die Glasſcheibenſammlung (Franz war auch der erſte bedeutende Sammler von Glasgemälden) — und das alles nicht im Privatgebrauche der herzoglichen Familie, ſondern als ſelbſtändige Sammlungen — magaziniert, ein totes Kapital, ohne Nutzen für die Bevölkerung, nur zufällig und gelegentlich für die Wiſſenſchaft herangezogen (der erſte und letzte Katalog über die Sammlungen des gotiſchen Hauſes von 1818!). Daß es ſich bei dieſen 1600 bis 1800 Kunſtwerken nicht nur um Nummern handelt, mag der Hinweis erhellen, daß der Herzog zu der Brügger Ausſtellung 1902 elf Niederländer leihen konnte, zur kunſtgeſchichtlichen Ausſtellung Erfurt 1903 gingen 17 altdeutſche Gemälde, und in Darmſtadt 1914 wurden 31 Bilder der deutſchen Barockzeit und 24 Werke der Goldſchmiedekunſt vorgeführt. Bei dieſen Aufzählungen wurde der private Kunſtbeſitz, der in den Schlöſſern und Palais in Deſſau, Wörlitz, Oranienbaum, Zerbſt, Biendorf und Ballenſtedt aufgeſtellt iſt, nicht einmal berückſichtigt.

In Anhalt gruppierte ſich bislang die öffentliche Kunſtpflege um den Kunſtwart, dem neben der Denkmalpflege noch die Leitung des Kunſtvereins (Vorträge und Ausſtellungen in der Kunſthalle) übertragen iſt. Außerdem gibt es noch ein „Landesmuſeum der Stadt Deſſau" (hauptſächlich hiſtoriſche und naturkundliche Sammlungen) in einem Meſſelbau, der aber urſprünglich als Heim eines Kunſtfreundes gedacht war. Iſt „Sozialiſierung" die Parole der Zeit, ſo ſollte man am eheſten in Anhalt die Kunſtſammlungen „ſozialiſieren". Aufgabe der neuen anhaltiſchen Regierung, die die Volksbildung als eine ihrer vornehmſten Aufgaben anſieht, iſt es, bei der Abfindung des

Herzogshauſes die Übernahme der herzoglichen Kunſtſammlungen in den Beſitz der Allgemeinheit zu betreiben. Anhalt kann ſo mit einem Schlage eine eigenartige und ſehenswerte Kunſtſammlung haben, das Material iſt da — die Raumfrage würde ſich in der jetzigen Zeit, wo Schlöſſer und Palais leer geworden ſind, ebenfalls löſen laſſen. Es ergäbe ſich ſchon durch Zuſammenlegung der Sammlungen des gotiſchen Hauſes, der Amalienſtiftung, der Zeichnungen und illuminierten Handſchriften der Behördenbibliothek in Deſſau ein Muſeum, das insbeſondere Altdeutſche und Altniederländer, dann deutſche, holländiſche und flämiſche Meiſter des 17. und 18. Jahrhunderts umfaßt, weiterhin ſüddeutſche und Schweizer Glasgemälde des 16. Jahrhunderts, vielleicht auch die Antikenſammlung aus Wörlitz und in einer kunſtgewerblichen Abteilung Stücke aus dem Silberſchatz des herzoglichen Hauſes. So würde durch das Jahrhundert ihrer Entſtehung und die Sammlergrundſätze ihrer Begründer die anhaltiſche Kunſtſammlung ſich gegenüber Landesmuſeen, die aus den fürſtlichen Kunſt- und Raritätenkammern hervorgegangen ſind, zur Genüge unterſcheiden — und doch immer noch eine perſönliche Schöpfung des Fürſten Franz bleiben. Als Ergänzung dazu bliebe dem „Landesmuſeum der Stadt Deſſau“ die Darſtellung der Geſchichte und Landeskunde.

Man wende nicht ein, die Amalienſtiftung ſei teſtamentariſch an ihr Haus gebunden — das verfloſſene Jahr hat ſich über mehr denn über eine Teſtamentsbeſtimmung hinweggeſetzt — auch die Einheitlichkeit der Wörlitzer Schöpfung wird durch eine Herauslöſung der Sammlungen nicht derart zerriſſen, daß ſie unbedingt dort verbleiben und verkommen müſſen — Vater Franz würde ſicher ſeine Sammlungen für die Allgemeinheit und für die Förderung ſeines Volkes herleihen — konſervative Gemüter ſeien auf A. von Rode, den Chroniſten des Wörlitzer Gartens, verwieſen, der ſchon 1818 bei der Gartenbibliothek im Eiſenhart vermerkt: „Dieſe Bücherſammlung iſt beſtimmt, nach Deſſau gebracht und einer allgemeinen, öffentlichen Bibliothek einverleibt zu werden.“

Ich wiederhole: Anhalt kann eine ſehenswerte Kunſtſammlung haben — die Regierung braucht nur beim Kunſtbeſitz Anhalts anzufangen mit der „Sozialiſierung“, ſo daß dann die anhaltiſche Bevölkerung, die deutſche Öffentlichkeit Anteil hat an dieſem Kunſtbeſitz — es gilt nur, das Kapital an Kunſtwerten, das in Anhalt ſteckt, auszunutzen.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Eine tote Akademie, die nicht ſterben will

Haben wir eine Revolution in Deutſchland? Nein! Wir haben einen kataſtrophalen Zuſammenbruch nach innen und außen, aber Revolution haben wir nicht. Wer etwa die neue „Freiheit“, die der November dem deutſchen Volke in einer unſagbar traurigen Katzenjammerſtimmung beſcherte, als Revolution anzuſprechen den Mut hätte, verkennt denn doch die geiſtigen Exploſivkräfte, die notwendig ſind, um einer von innen heraus geborenen Bewegung die Bahn ins Zentrum der Welt zu öffnen. Wir haben das, was das durch Jahrhunderte hindurch unſagbar unſelbſtändig gewordene und bevormundete Volk Revolution nennen mag, die nichts iſt als lauer Kompromiß in jeder Beziehung, bei der es indes um wahre geiſtige Freiheit trauriger denn je beſtellt erſcheint.

Haben wir Sozialismus? Nein. Aber wir haben Streiks und Bürgerkrieg und endloſe Tiraden um des Kaiſers Bart im Parlament, demgegenüber der ſelige Reichstag (der ſicher nicht zu den beſten ſeiner Art gehörte) immer noch wie ein fein abgeſchliffenes akademiſches Kolloquium anſpricht.

Haben wir Köpfe, in denen der Funke der Zeit ſich zu letzter, befreiender, aufbauender Tat entzündet? Nein! Aber Gelehrte und Philiſter die Maſſe, die ſich müden Herzens zu den „Tatſachen" bekennen und doch aus ihrer alten Haut nicht heraus können.

Wir haben gar nichts! Weder Willen, noch Kraft, noch Ideen. Ein armes entnervtes, weißgeblutetes Volk, das demonſtriert, proteſtiert, winſelt, ſchreckt, ein Volk der Dichter!

Kompromiſſe ſind das Zeichen der Zeit und der deutſchen Revolution, die vielleicht die größte Tragikomödie der Weltgeſchichte iſt, da ſie den letzten Reſt von Achtung, den die Völker ſonſt noch vor uns beſaßen, zum Jahrmarktströdel degradiert. Darüber, daß unſer wirtſchaftlicher Zuſammenbruch in einem letzten Aufzucken den Weg zum konſequent Neuen nicht fand, ſoll an dieſer Stelle nicht geſprochen werden, obwohl dieſe Tatſache einmal Fatum unſerer nächſten Zukunft ſein wird, aber daß die Kunſt ſich zum müden Mitläufer dieſer auf Krücken daherhumpelnden revolutionären Zeit erniedrigt, das iſt beſchämend für die Geſinnung dieſer Epoche, die ſo reif zum Sterben iſt, wie kaum eine andere es jemals war. Wir hätten in einem Augenblick dieſes Aſchermittwochs, der kommen mußte, weil der Roſenmontag des Imperialismus ſeinen Taumel bis zur Neige ausgekoſtet, alles verziehen und verſtanden, wenn wenigſtens auf dieſem Gebiete die Revolutionierung des Geiſtes zu einer letzten Konſequenz vorgedrungen wäre. Aber auch das geſchah nicht, obwohl da die Köpfe vorhanden ſind, obwohl da Leidenſchaft und Überzeugung letzte Poſtulate aufſtellten, die einen Moment wie wirkliche Befreiung anſprachen. (Man denke z. B. nur an das erſte Programm, das uns der Arbeiterrat für Kunſt in jenen Novembertagen zuſandte, wieviel herrlicher Moſt in einem geiſtigen Gefäß, wieviel prickelnde Unklarheit über dem Boden einer inſtinktiv ſicheren Erkenntnis!) Dann aber kamen die Wochen erſter innerer Erſchütterung, wo man zwar einen fabelhaften Schritt nach vorwärts — aber heimlich und ſchnell zwei Schritte nach rückwärts machte, und auch die revolutionäre Spannkraft unſerer jungen Künſtler fing merklich zu erlahmen an. Weg mit den Akademien und allen Inſtituten akademiſchen Gepräges, die Zwittergeburten einer überwundenen Staatsordnung, riefen damals die Künſtler, und an Programmen war gewiß kein Mangel, die vielleicht im einzelnen differierten, in der letzten Gemeinſamkeit ihrer Forderung aber alle künſtleriſche Freiheit forderten. (Sowjet-Rußland hat dieſe Dinge inzwiſchen aufgegriffen und zum Prinzip erhoben.) Indes, bei uns verhallte dieſer Ruf wie alles andere, und neuverjüngt will ſogar die Berliner Akademie der Künſte zu einem Inſtrument des neuen künſtleriſchen Deutſchland werden. Das iſt kein Treppenwitz der deutſchen Revolution, ſondern blutiger Ernſt. Dieſes mit dem grauenvollſten Odium künſtleriſcher Sterilität behaftete Inſtitut, das von jeher ein Hemmſchuh freier künſtleriſcher Entwicklung geweſen, hat den Mut gehabt, ſich vor der Welt zu verjüngen. Aber nicht, indem es die Sackträger der letzten wilhelminiſchen Barbareiepoche konſequent beſeitigte und mit einem revolutionären „Pour le mérite" verabſchiedete, ſondern indem es den Ehrgeiz einiger in politiſchen Dingen unerfahrener Künſtler kitzelte und zwei Konzeſſionen nach rechts und eine nach links machte und ſich auf der Leimrute der Ehre einige der Beſten feſtſetzen ließ, die wahrlich ein würdigeres Los verdient hätten. Man ſehe nur ernſthaft und kritiſchen Blickes die im letzten Heft dieſer Zeitſchrift veröffentlichte Liſte der neuberufenen Mitglieder an: Franz Eichhorſt — Willy Jaeckel! Joſef Rauch — Wilhelm Lehmbruck! Albert von Keller — Lovis Corinth! Ernſt Moritz Geyger — Käthe Kollwitz! (Arme treffliche Käthe Kollwitz, Sie Trägerin der Revolution, daß man Sie in der Geſellſchaft ſieht!) Und von Architekten Bruno Paul und Fritz Bräuning! Womit weder dem einen noch dem anderen wehe getan werden ſoll. Fehlt nur noch eine Elite von Kunſtgelehrten, die von ähnlicher Groteske eigentlich das Kränzchen ergänzen müßten! — Nein, es iſt kein Witz, was ich erzähle, ſondern blutige Tatſache! Das iſt das dreimal vor der Welt geſegnete Zeichen einer deutſchen geiſtigen Erneuerung, von der wir einmal etwas erwartet hätten. Und ſo etwas nennt ſich deutſche Revolution, Freiheit der jungen Kunſt! —

Man hat ſeit den Novembertagen, da ſich der vom Kriegsrauſch über die Maßen vollgeſogene deutſche Spießer einen Augenblick ſcheu in ſeine trüben Schlupfwinkel verkroch, mancherlei erlebt, aber das neue Schauſpiel der von Rechts wegen toten Akademie ſetzt — ſoweit es ſich um geiſtig-künſtleriſche Dinge handelt — allem die Krone auf. An dieſem Deutſchland muß man verzweifeln. Dann beſſer zurück in die alte gottgewollte Abhängigkeit jener kapitaliſtiſch-impe-

raliſtiſchen Weltordnung, die immerhin noch Möglichkeiten bot, daß ſich Genies — wenn ſie Glück hatten — vor ihrem Tode entfalteten und fruchtbar werden konnten. Dieſer neue akademiſche Sozialismus der Kunſt iſt unerträglich, iſt ein Narrenſpiel auf einem morſchen Boden, der reif iſt zum Zuſammenbruch. Halbe Konzeſſionen ſind ſchlimmer als die hartnäckigſte Reaktion. — Denn ſie ſind Hemmſchuh auf einer Bahn, die aus unfruchtbarer Bergeshöhe in die freie, leuchtende Ebene führt. — Wie wenig Geiſt aber die deutſche Revolution letzten Endes beſitzt, erhärtet kaum ein Beiſpiel dieſer Tage in ähnlich erſchreckender Weiſe wie dieſe Geſchichte einer toten Akademie, die eben partout nicht ſterben mag.

Cincinnatus.

Ein Staatsamt der ſchönen Künſte in Deutſch-Öſterreich?

Am 23. Januar unterbreitete das Präſidium des Vollzugsausſchuſſes der bildenden Künſtler Deutſch-Öſterreichs dem Staatsrat eine Denkſchrift, in der die Errichtung eines eigenen Staatsamtes für ſchöne Künſte gefordert wird. Es wird darin ein ſelbſtändiger Verwaltungskörper unter einem eigenen Staatsſekretär und mit einer möglichſt geringen Zahl von Beamten für die Angelegenheiten der ſchönen Künſte verlangt. Die Förderung der Kunſt ſei eine wichtige Geldfrage. Ein einziger hervorragender Künſtler wird oft von der größten Bedeutung für das Volksvermögen ſeines Landes; denn von den Schöpfungen der Kunſt gehen auf gewerbliche und induſtrielle Betriebe vielerlei Anregungen aus. Legt man ſich die Frage vor, wer mehr Hände beſchäftigt und was für den Staat erträgnisreicher iſt, unſere großen induſtriellen Betriebe oder die Werke eines bedeutenden Künſtlers, ſo mag es verblüffend erſcheinen, daß dieſe Frage zugunſten des letzteren entſchieden werden muß. Denn dieſe Werke bieten dem Volke nicht nur hohen ideellen Genuß, ſondern verhelfen auch zahlreichen Menſchen zu einem Broterwerb. Wir betrachten mit Staunen ein Rieſeninduſtrieunternehmen, etwa Krupp in Eſſen, das viel Tauſende von Arbeitern beſchäftigt, aber doch verſchwindet die Zahl derſelben hinter jener der Arbeiter, die etwa von Dürer, Mozart, Beethoven, Schubert, Goethe, Richard Wagner, Johann Strauß uſw. ſeit vielen Jahrzehnten in Bewegung gehalten wird. Nach ähnlichen Ausführungen in betreff der Baukunſt werden in der Denkſchrift die Forderungen der Künſtlerſchaft in ſechs Punkten kurz zuſammengefaßt. Im Staatsamt für ſchöne Künſte ſolle eine eigene Sektion für bildende Künſte unter einem Unterſtaatsſekretär vorgeſehen ſein. Sie zerfalle in eine Kunſtgruppe und in eine Geſchäftsgruppe und bilde einen ſelbſtändigen Verrechnungskörper mit eigener Dotation. Zur Entſcheidung in allen öffentlichen Kunſtangelegenheiten ſei ihr ein aus der Künſtlerſchaft frei gewählter Kunſtrat beigegeben. Die Vertreter der Staatsleitung verſprachen weiteſtgehende Berückſichtigung, erklärten aber, der neuzuwählenden Nationalverſammlung, die über Bildung und Gliederung der geſamten Staatsverwaltung endgültig zu entſcheiden habe, nicht vorgreifen zu können.

Die Angelegenheit wurde in der Wiener Preſſe eingehend behandelt und eingewendet, daß für neue Ämter kein Geld da ſei. Auch müſſe für die ungleich kleineren Verhältniſſe des neuen Staates Deutſch-Öſterreich ein für Kultus und Unterricht gemeinſames Miniſterium, dem auch die Kunſtangelegenheiten unterſtellt wären, erſt recht genügen, da doch eine ſo große Monarchie ſo lange damit ausgekommen ſei.

Die Künſtler erklärten dagegen, daß der billigſte Verwaltungsapparat geringſten Umfanges hinreiche, nur müſſe eine gewiſſe Selbſtändigkeit und Beſtändigkeit durch eine dem politiſchen Leben entrückte Perſönlichkeit, die ihr Amt als Lebensaufgabe betrachte, als Leiter des neu zu ſchaffenden Amtes gewährleiſtet ſein. Ferner müßten die Künſtler durch ihre ſelbſtgewählten Vertreter auf wichtige Entſcheidungen in Sachen der bildenden Kunſt Einfluß nehmen können. Noch ſeien moderne Erzeugniſſe der bildenden Kunſt als Ausfuhrgegenſtände bisher noch gar nicht recht in Frage gezogen worden, wogegen ſo und ſo viele bedeutende Künſtler im Laufe der Zeit durch falſche ſtaatliche Kunſtpolitik verärgert ihr Vaterland verlaſſen hätten, wodurch dem Staatsweſen große Einnahmen entzogen worden ſeien. Einzelne könnten da zur Änderung dieſer ganzen Richtung und Neuauffriſchung des Kunſtlebens wenig ausrichten, nur eine großzügige ſtetige Kunſtpolitik des Staates könne helfen.

Das letzte Wort behielt die Preſſe, die auf die bisherige „ſtändige Kunſtkommiſſion" des Miniſteriums hinwies. In dieſem ſeit Jahren beſtehenden Ausſchuß hätten Sitz und Stimme: H. v. Angeli, R. Bacher, H. Bitterlich, J. Engelhardt, Ed. v. Hellmer, R. Junk, J. Müllner, Fr. Ohmann, K. v. Pochwalski, F. Schmutzer, V. Stauffer, M. Swabinski, Otto Wagner, der jeweilige Direktor der Modernen Galerie, Graf Lanckoronski und Hofrat Dr. Swoboda (Kirchliche Kunſtintereſſen). Damit wäre die fachliche Richtigkeit der

Entſcheidungen in wichtigen Kunſtangelegenheiten ohnedies geſichert. Wie es aber mit der Ständigkeit des Leiters jenes Kunſtamtes ausſehen würde, möge man an dem warnenden Beiſpiele Frankreichs erſehen; dort ſei der jeweilige durch das Glücksſpiel der Kammermajorität geſtützte Unterſtaatsſekretär der ſchönen Künſte das ſtändige Geſpött aller Witzbolde.

Übrigens iſt dieſer Vorſchlag der bildenden Künſtler nicht der einzige in dieſer Angelegenheit, der der Nationalverſammlung ſeinerzeit vorliegen wird. Von ganz anderer Seite wird zu dieſem Staatsamt ein Entwurf ausgearbeitet, der nicht den Privatintereſſen der Perſon der Künſtler, ſondern der Kunſt ſelbſt nützen will.

Karl Kraus, Adolf Loos und Arnold Schönberg ſollen ihm naheſtehen. Darüber wird noch zu berichten ſein! G. W.

Ausfuhrverbot in Öſterreich

Zu dem in Heft 3 des „Cicerone" Seite 62 wiedergegebenen öſterreichiſchen Staatsgeſetz, betreffend Ausfuhr von Kunſtgegenſtänden vom 5. Dezember 1918 iſt nachträglich vom Staatsdenkmalamt nachſtehende Erläuterung gebracht worden: „Auf Grund des Geſetzes vom 5. Dezember 1918 iſt die Ausfuhr von Gegenſtänden von geſchichtlicher, künſtleriſcher oder kultureller Bedeutung verboten. Als ſolche ſind anzuſehen: Antiquitäten aller Art, wie Möbel und Einrichtungsſtücke von Kirchen, Paläſten, Wohnungen uſw., Kirchengewänder, Erzeugniſſe der Volkskunſt, Gold- und Silberſchmiedearbeiten, Keramik (Porzellan, Steinzeug, Ton, Fayence), Erzeugniſſe aus Stein, Metall, Glas, Holz, Bein und Elfenbein, Leder, alte Textilien, Gobelins, Stickereien, alte Stoffe, Spitzen und andere Gewebe, alte Bilder, Buchmalereien und Miniaturen, Werke der Graphik (Aquarelle, Zeichnungen, Kupferſtiche, Radierungen, Schabkunſtblätter, Aquatintablätter, Stahlſtiche, Holzſchnitte und Lithographien), Erzeugniſſe der Plaſtik (Holz, Stein, Ton, Metall, Wachs uſw.), wie Statuen, Reliefs, Medaillen und alte Münzen, archäologiſche und prähiſtoriſche Gegenſtände, Archivalien, Handſchriften und Drucke. — Über die Frage, ob einem Gegenſtande geſchichtliche, künſtleriſche oder kultureile Bedeutung zukommt, entſcheidet das Staatsdenkmalamt, beziehungsweiſe die Landesdenkmalämter, wobei im allgemeinen als Grundſatz gilt, daß ſich § 1 dieſes Geſetzes nur auf ſolche Gegenſtände bezieht, deren Erhaltung im Inlande im öffentlichen Intereſſe gelegen iſt. Werke lebender Künſtler und ſolcher Künſtler, ſeit deren Tode noch nicht zwanzig Jahre vergangen ſind, ſind im Sinne des § 3 des Geſetzes vom Ausfuhrverbot ausgenommen. Ausgenommen ſind ferner alle nicht illuſtrierten Druckſchriften und Bücher, die nach dem Jahre 1515, ſowie alle illuſtrierten Druckſchriften und Bücher, die nach dem Jahre 1600 erſchienen ſind, mit Ausnahme der Auſtriaca. — Wer Gegenſtände der obenbezeichneten Art aus Deutſch-Öſterreich auszuführen beabſichtigt, hat unter Benützung der in Wien beim Staatsdenkmalamt, in den übrigen Landeshauptſtädten bei den Landesdenkmalämtern aufliegenden amtlichen Formulare, womöglich unter Anſchluß von Abbildungen, ein genaues Verzeichnis der Gegenſtände vorzulegen, und zwar für Niederöſterreich beim deutſchöſterreichiſchen Staatsdenkmalamte, 1. Bezirk, Am Hof Nr. 4, in den übrigen Ländern bei den Landesdenkmalämtern. Falls das Staatsdenkmalamt die Ausfuhr bewilligt, wird das Geſuch zur Schlußbehandlung der Zentralſtelle für Ein- und Ausfuhr übergeben. Für die einzelnen Grenzbezirke hat das Staatsdenkmalamt beſondere Sachverſtändige ernannt, deren Aufgabe es in erſter Linie iſt, die bei den Grenzzollämtern ohne amtliche Ausfuhrbewilligung paſſierenden Gegenſtände zu begutachten. G. W.

Die Aufhebung des engliſchen Kunſtausfuhrverbotes

In der großen Liſte der Gegenſtände, für die England nunmehr das Ausfuhrverbot aufhebt, befinden ſich auch Kunſtwerke, und zwar Kunſtwerke aller Art und jedes Preiſes. Damit iſt das engliſche Kunſtausfuhrverbot ohne jede Einſchränkung aufgehoben worden, es iſt nicht einmal eine Klauſel geblieben, die bei Werken allererſten Ranges eine Einſpruchsmöglichkeit des Staates vorſieht. Wie England der erſte Staat war, der im Kriege ein Kunſtausfuhrverbot erließ, ſo iſt er damit auch der erſte, der es wieder aufhebt. Nun geht England zweifellos finanziell ſo geſtärkt aus dieſem Kriege hervor, daß es eine Kunſtausfuhr aus materiellen Gründen nach den europäiſchen Staaten, die alle in keiner allzugünſtigen materiellen Lage zurückbleiben, kaum zu befürchten hat, und es hat andererſeits ein Intereſſe daran, hier ſowohl beſondere Gebiete ſeines eigenen nicht ganz einwandfreien, alten Kunſtgewerbes zu pouſſieren, wie als Vermittler überſeeiſcher Kunſt eine vorherrſchende Rolle zu ſpielen (aſiatiſche Kunſt, Englands Verſuch, den orientaliſchen Teppichhandel zu monopoliſieren). Zweifelhaft bleibt freilich, ob der engliſche Kunſtbeſitz unter dieſen Umſtänden nicht doch von der amerikaniſchen Nachfrage, die durch das amerikaniſche Einfuhrverbot nicht allzu ſtark gezügelt wird, manches zu befürchten hat.

Sammlungen

Die Italiener in der Wiener Hofbibliothek

Eine neue äußerst empfindliche Einbuße hat die ehemalige Hofbibliothek durch die Italiener neuerlich erhalten. Drei der geforderten Manuskripte aus der Estensischen Sammlung konnte die Leitung nicht ausliefern, da sie sich nur vorübergehend bei Ausstellungen auf kurze Zeit in ihr befunden hatten, niemals in ihren Inventuren geführt worden sind, sonst aber, besonders unter dem Erzherzog-Thronfolger Franz Ferdinand, dem sie besonders am Herzen gelegen zu sein schienen, anderweitig verwahrt waren. Die Bücher sind seinerzeit von Julius Hermann im Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses eingehend beschrieben worden: es ist die sogenannte Borsobibel, ein Breviarium und ein Offizium, alle drei reichgeschmückte Bilderhandschriften. Da nun das Staatssekretariat erklärte, ihre Auslieferung, da es sich um Privatbesitz des ehemaligen Kaisers handle, nur im Auftrag der Friedensverhandlungskommission oder auf Urteil irgendeines einzusetzenden Schiedsgerichtes oder auf einen ähnlichen Rechtstitel hin ausliefern zu können, die Italiener aber bereits einmal in Eckertsau vom englischen Ehrenkavalier des ehemaligen Kaisers mit der Forderung nach einem dort befindlichen Bilde abgewiesen worden sein sollen, nahmen sie unter Gewaltandrohung „als Pfand" drei unschätzbare Kostbarkeiten der Bibliothek, nämlich die „Wiener Genesis" (Theolog. graec. 31), den „Wiener Dioscorides" (Med. graec. 1) und den „Hortulus animae" (Cod. 2706), an sich und brachten sie in ihr Hotel. Über den Wert dieses Pfandes, das juristisch kaum zulässig sein dürfte, da es von jemand genommen ist, der gar nicht in der Lage und berechtigt war, das Gut, für das es haftet, auszuliefern, kann wohl nirgendwo unter Kennern ein Zweifel sein. Die Genesis ist durch Wickhoffs bekannte Bearbeitung ein Angelpunkt der Forschung über spätrömische und frühzeitliche Kunst geworden, den Dioscorides hat Dr. Ernst Diez im III. Band der byzantinischen Denkmäler Josef Strzygowskis veröffentlicht und der Hortulus ist durch Dr. Dörnhöffer, dem Direktor der Wiener Staatsgalerie, damals Leiter der Kupferstichabteilung der Hofbibliothek, populär geworden. Proteste sind eingereicht und man hofft, die kostbaren Stücke vor der ihrer Existenz gefahrdrohenden Reise bewahren zu können. G. W.

Budapest

Das Ernst-Museum hat kürzlich in einer umfassenden Kollektivausstellung auf den bedeutenden ungarischen Landschafter und Porträtist en Johann Vaßary hingewiesen, der als Impressionist von stärkster Prägung einer der besten Vertreter der jungen ungarischen Kunst ist.

Leipzig

Das Städtische Museum erhielt als Leihgabe ein Gemälde von Fritz von Uhde, das der Künstler in der Zeit, als er im Karabinierregiment in Borna bei Leipzig als Offizier diente, für das Kasino seines Regiments gemalt hat und das das Gefecht bei Buzanzy darstellt.

London

London bekommt ein neues Museum, und zwar für ausländische, moderne Kunst. Joseph Duveen hat es der Stadt als Geschenk angeboten. Es ist dazu bestimmt, die Vermächtnisse von G. Salting und Hugh Lane aufzunehmen. Diese Sammlungen enthalten vor allem Werke der französischen Impressionisten, Diaz, Degas, Corot, Courbet, Manet usw., sowie einige Gemälde der Barbizonschule. H.

Ausstellungen

Amsterdam

Im städtischen Museum findet eine Ausstellung von Werken der kürzlich verstorbenen Malerin Therese van Duyl-Schwartze statt. H.

Berlin

Die „Buchkunst" (Kurfürstendamm 20) stellt vom 1. April bis 1. Mai Gemälde und Graphiken von Walter Gramatté aus.

Berliner Lichtbild und Bildniskunst

In den Räumen der Kunsthandlung „Deutsche Kunst" (Berlin W, Kurfürstendamm 50) findet von Mitte April an eine Ausstellung von künstlerischen Bildnisaufnahmen aus dem Atelier Rieß statt, die ihrer Qualität wegen besondere Beachtung verdienen. Den zu der Ausstellung veröffentlichten Katalog hat Bruno Krauskopf entworfen.

Dresden

Die Kunstausstellung Emil Richter vereinigt zurzeit eine Ausstellung von Bildern und Bildentwürfen, graphischen und plastischen Arbeiten von sechs jungen Dresdner Künstlern, die zum Teil noch als Meisterschüler an der Dresdner Akademie tätig sind und zum erstenmal mit Gruppen von Arbeiten an die Öffentlichkeit treten. — Am umfangreichsten ist Wilhelm Rudolph vertreten mit märchenhaften und traum-

haft sinnbildlichen Darstellungen. Bernhard Kretzschmar bringt dramatische Szenen von Kampf und von Schiffahrtsnot auf hoher See in mythischer Auffassung und Pechsteinscher Farbengebung. Erik Johansson fällt durch die Intensität seines leuchtenden Kolorits in einem monumentalen Bild: „Tanz um das goldene Kalb" auf. Der abstraktere Expressionismus komm tin den Bildern von Carl Piepho zur Sprache. Die ausstellenden Bildhauer Georg Kind und Alfred Glatter sind beide Schüler von Prof. Wrba.

Nach umfassender Restaurierung der beiden Oberlichtsäle kommt an der gleichen Stelle vor Ostern eine Ausstellung „Berliner Humor" zur Eröffnung. Die Veranstaltung umfaßt Aquarelle und alle Arten der graphischen Künste. — Vertreten sind die namhaftesten Berliner Karikaturisten wie: Christophe, Finetti, Kainer, Koch-Gotha, R. L. Leonard, Scheurich, Simmel, Ernst Stern, Trier, Fritz Wolf und Heinrich Zille.

Die Galerie Ernst Arnold hat am 6. April eine 2. expressionistische Sonderausstellung: Der Sturm eröffnet. Sie umfaßt Gemälde, Plastik und Graphik.

Erfurt

Das städtische Museum veranstaltet zurzeit eine sehenswerte Ausstellung „Das Erfurter Unionsparlament des Jahres 1850", zu der ein lehrreicher, gut illustrierter Führer erschienen ist, dem Dr. Redslob ein Vorwort gewidmet hat. Eine besondere Gruppe dieser Ausstellung gilt der Frankfurter Nationalversammlung.

Frankfurt a. M.

Im Kunstgewerbe-Museum wurde am 6. April eine Sonderausstellung der während der Kriegsjahre gemachten Neuerwerbungen eröffnet.

München

An Stelle der Arbeiten von Kurt Ullrich gelangte in der Modernen Galerie Thannhauser eine Kollektion Gemälde und Zeichnungen von Dora Brandenburg-Polster, München, neu zur Ausstellung.

Paris

Im Museum der dekorativen Künste in Paris wurde die erste französisch-polnische Ausstellung eröffnet.

Wien

Die Sezession veranstaltet eine Kollektivausstellung von Josef Engelhart. Sie umfaßt ungefähr das ganze Werk des Malers von 1890—1918 und füllt alle Säle. Die Bilder haben bei wenig einheitlicher und persönlicher Malkultur wohl ihre stärkste Seite in den vor allem aus dem Wiener Leben gegriffenen genrehaften Schilderungen, deren ausgestellte Studien und Skizzen einen erfreulicheren Eindruck machen als die ausgeführten Werke (Wien im Jahre 1918). Zwei Säle umfassen die stark akademisch anmutenden Entwürfe für die Wandmalereien im Schloß Kogl mit Zugrundelegung Raimundscher Dichtungen. Die Aquarelle und Zeichnungen von den Kriegsschauplätzen und aus Ägypten bieten nichts Erwähnenswertes. Zum Besten gehören das Pastell und die Zeichnungen des Bürgermeisters Dr. Lueger vor und nach seinem Tode, wie überhaupt die in einem Saale vereinigten Graphiken (eine Folge von zeitgenössischen Bildnissen u. a.) das Können Engelharts am besten repräsentieren. H. G.

Von Künstlern und Gelehrten

Heinrich Lefler †

Am 14. März verstarb das Mitglied des Künstlerbundes „Hagen", der Maler Heinrich Lefler, bekannt als Illustrator, besonders erfolgreich aber auf dem Gebiete der Kostümkunst und Bühnenausstattung. Geboren am 7. November 1863, bildete er sich hauptsächlich an der Münchener Akademie unter Gysis und Diez aus. Durch seine allgemein zugänglichen Wandmalereien im Wiener Rathauskeller mit Darstellungen aus dem Sagenschatze Alt-Wiens weithin bekannt, hatte er in den ersten Jahren der Direktionsführung Gustav Mahlers die Ausstattungsleitung der Wiener Hofoper inne, bis ihn Alfred Roller mit seinen bekannten Reformversuchen auf diesem Gebiete ablöste. Am bemerkenswertesten waren seine Dekorationen und Entwürfe zu R. Wagners „Rienzi", R. Strauß' „Feuersnot" und zu dem Nebdalischen Ballet „Der faule Hans". Er arbeitete fast ausschließlich die Entwürfe für das Österreichische Kostümatelier, das damals großen Erfolg und viele Aufträge von auswärts hatte, und eignete sich so eine große Fertigkeit auf diesem Gebiete an. So stammten auch die Kostüme zur überhaupt ersten „Parsifal"-Aufführung außerhalb Bayreuths, dem berüchtigten „Gralsraub", wie man die nicht autorisierte, widerrechtliche Newyorker Aufführung nannte, vom Österreichischen Kostümatelier und wurden nach den Entwürfen Heinrich Leflers gearbeitet. G. W.

Wilhelm Lehmbruck †

Ein neuer Verlust der deutschen Kunst, die unheimlich unter der Sichel des Todes leidet. In

einer Anwandlung von Schwermut hat der Bildhauer Lehmbruck, kaum achtunddreißig Jahre alt, freiwillig ſeinem Leben ein Ziel geſetzt, und damit iſt wieder eine der ſtarken Hoffnungen zertümmert worden, für die eigentlich die neue Zeit Freiheit und Erfüllung bringen ſollte. Ein Eigener, ein Wegſucher, der ernſthaft um die Form gerungen und der doch erſt in der Ferne ein letztes Ziel vor Augen ſah. In Paris hatte der gebürtige Rheinländer in entſcheidenden Jahren die ſtärkſten Anregungen empfangen, und vielleicht waren es mehr als die im neuen Formwillen eingeſpannten zeitgenöſſiſchen Plaſtiker die Wunderwerke der Isle de France, die ſeiner Arbeit die entſcheidende Richtung gaben. Er wurde Gotiker, ohne eigentlich die Gotik innerlich verarbeitet zu haben. Er ſuchte Steigerung der plaſtiſchen Maſſe und kam doch ſelten über die äußere Geſte hinaus. Hinter einer ſtarken leidenſchaftlichen Empfindung blieb die Ausführung meiſt zurück. Er wollte Zeitloſes ſchaffen und verſuchte dennoch vergeblich, die Materie zu entmaterialiſieren. Am reinſten zeugen für Lehmbruck ſeine Zeichnungen und ſeine graphiſchen Blätter und danach die Porträtbüſten, die er gerade in den letzten Jahren bevorzugt hatte. Als ein Halbvollendeter hinterläßt er den Torſo ſeiner Arbeit als ein Dokument der Zeit, an dem ſich neue Jugend noch oft entzünden wird.

C.

Franz Metzner †

Nach Tuaillon — Metzner, der erſt Achtundvierzigjährige, ein Opfer dieſer grauſam todesbrünſtigen Zeit. Aber dieſer neue Verluſt der deutſchen Kunſt wiegt ſchwerer. Antipoden die beiden, ſoweit als Gegenſätze hinſichtlich der Intuition und des Formwollens denkbar ſind, und doch der jüngere Metzner ungleich wertvoller, weil eigener, leidenſchaftlicher im Ringen, mächtiger gegenüber der Materie, die Kunſt bezwingen ſollte. Sicher auch er noch kein Künſtler reinſten Geblütes, keiner der Gottbegnadeten und Selbſtverſtändlichen, die das Signal einer neuen Zeit geben. Mehr Steinmetzennatur, aber als Handwerker faſt genial und von einer beinahe mittelalterlichen Triebkraft, die ſich vor dem Block entzündete. Hatte er Stil? Nein; denn Stil iſt geiſtige Auslöſung. Aber er hatte eine Handſchrift, und die war unverkennbar. Die ſchien neu, weil ſie zum erſtenmal architektoniſche Gebundenheit in dennoch prachtvollen Gebärden gab, Kraft, die noch nicht die Maſſe von innen her entzündete, ſondern meiſt nur an der Oberfläche verglimmte. Aber ſein Werk beſteht dennoch und wird eines Tages hiſtoriſch ſein und für ſeine Zeit zeugen, die eines Metzner ebenſowenig wert war, wie der wenigen anderen, die heute vergeblich noch um Anerkennung ringen müſſen. Darum iſt ſein Tod doppelt tragiſch auch, weil vielleicht das neue, durch die Revolution geläuterte Deutſchland für dieſe Kraft erſt die richtigen Aufgaben bereit gehalten hätte. Denn das Völkerſchlachtsdenkmal, dieſes ſchlechte Stück minderen Kunſtgewerbes, war ebenſowenig ein Inſtrument Metznerſchen plaſtiſchen Gefühls wie das „Rheingold“ in der Bellevueſtraße. Aber es waren zwei große Aufträge, die den Künſtler an eine Architektur banden, vor der kaum innere Gemeinſamkeit beſtand. Daher wird man den echten Metzner am reinſten in den ureigenen Schöpfungen des Nibelungenbrunnens in Prag, in dem Entwurf zum Wiener Leſſing-Denkmal und in den vielen Einzelplaſtiken finden, von denen einige erſt auf der letzten Sezeſſion, deren Vorſtand er angehörte, zu ſehen waren. — Der ſympathiſch feine Deutſchböhme war einige Jahre vor dem Krieg nach Berlin übergeſiedelt, nachdem er vorher in Wien eine Profeſſur bekleidet hatte. Seine Wiener Freunde verſuchten ſchon vor Jahren, die Öffentlichkeit an Hand einer großen Publikation für die Metznerſche Kunſt zu gewinnen. Der ſchöne Plan iſt leider in den Vorarbeiten ſtecken geblieben, ſollte aber endlich „von Staats wegen“ im Sinne einer Ehrenſchuld ausgeführt werden. C.

Paul A. Seehaus †

Als ein Unvollendeter iſt am 19. März in Hamburg der Bonner Seehaus (geb. 1891) geſtorben, der eine der wenigen ſtarken Hoffnungen des ſonſt ſo dürftigen rheiniſchen Kunſtfrühlings war. Schüler und Freund Mackes war er von Hauſe aus eigentlich Autodidakt und doch eines Tages aus innerer Notwendigkeit zur Kunſt gekommen. Seine Radierungen und landſchaftlichen Aquarelle, die Beethovenſchen Geiſt verſchließen, weiſen zu ſpät auf eine Begabung hin, die, innerlich voller Muſik, der deutſchen Kunſt noch manche reife Frucht beſchert haben würde. Walter Cohen hat dem Freunde in den M. N. N. vom 25. März einen Nachruf gewidmet, den niemand ohne innerer Ergriffenheit leſen wird. n—

Leonardo da Vinci

Die vierhundertjährige Wiederkehr des Todestages von Leonardo da Vinci ſoll am 2. Mai durch einen Feſtakt im Palazzo Vecchio in Florenz gekennzeichnet werden. In dem Komitee, welches ſich die Gedenkfeier ſowie Recherchen über ſein Haus und Grab angelegen ſein laſſen wird, befinden ſich u. a. die Kunſtgelehrten Ugo Ojetti und Giovanni Poggi. K. B.

Basel

Zum Konservator der öffentlichen Kunstsammlung als Nachfolger von Prof. Ganz wurde Prof. Heinr. Alfred Schmid gewählt.

Breslau

Professor Dr. Heinz Braune, Leiter der neuen Pinakothek in München, wurde zum Direktor des schlesischen Museums der bildenden Künste ernannt. Er übernimmt damit die Nachfolgerschaft des seit einigen Jahren pensionierten Direktors Janitsch und die Anwaltschaft auf eine Tätigkeit, die kulturell für den gesamten deutschen Osten nicht ohne Bedeutung sein dürfte.

Dresden

Die Sezession „Gruppe 1919" hat den Maler Oskar Kokoschka die Ehrenmitgliedschaft angeboten, die dieser angenommen hat.

Magdeburg

Bei einem engeren Wettbewerb um Krematorium, Friedhofskirche und Friedhofsanlagen der Stadt wurde der Entwurf von Professor Albinmüller, Darmstadt, Künstlerkolonie, einstimmig gewählt und zur Ausführung vorgeschlagen. Es handelt sich hier um eine weitausgreifende großzügige Anlage, für die vor Jahresfrist unter deutschen Architekten ein allgemeiner und reichbeschickter Wettbewerb zum Austrag kam, der aber keine entsprechende Lösung brachte. In der Beurteilung der Arbeiten des engeren Wettbewerbes wird betont, daß Albinmüller bei dieser bedeutsamen Bauschöpfung durchaus eigene und neue Wege beschritten hat.

Mannheim

Der Direktorialassistent an der städtischen Kunsthalle Dr. W. F. Storck wurde zum Leiter der graphischen Sammlung und des Kunstwissenschaftlichen Instituts ernannt.

München

Der Kunsthistoriker Dr. Georges Lill ist zum Kustos am bayrischen National-Museum ernannt worden. Dr. A. Feulner, unser langjähriger Mitarbeiter, hat seinerseits die Arbeit am bayrischen Generalkonservatorium wieder aufgenommen.

Paris

Im Alter von 63 Jahren verstarb hier Georges Cain, der Direktor des Carnavalet-Museums.

Stuttgart

Der Bildhauer Alfred Lörcher wurde als Professor an die hiesige Kunstgewerbeschule berufen.

Weimar

Walter Gropius, der bekannte Berliner Architekt, dessen Leistungen auf der Kölner Werkbund-Ausstellung noch in aller Gedächtnis sind, ist zum Direktor der Hochschule der bildenden Kunst und der Kunstgewerbeschule in Weimar ernannt worden. Er übernimmt damit das sterile Erbe eines Mackensen und gleichzeitig die höhere Anwartschaft auf die fruchtbare Hinterlassenschaft eines van de Velde. Gelänge es ihm, radikal mit dem überkommenen System und mehr noch mit jener Gesinnung zu brechen, die bisher der Fluch der künstlerischen Entwicklung Weimars gewesen ist, so wird man diese junge Tatkraft eines Tages um ihre schöne Lebensarbeit beneiden dürfen.

Neue Bücher und Zeitschriften

1919, Neue Blätter für Kunst und Dichtung

nennt sich eine im Verlag von Emil Richter, Dresden, unter der Leitung von Hugo Zehder erscheinende neue Kunstzeitschrift, die der jungen Dichtung und dem Expressionismus in der bildenden Kunst gewidmet ist. Die Zeitschrift hat es in ihren bisherigen Heften ausgezeichnet verstanden, ein künstlerisches Programm ohne Spekulation auf Sensationen zu verwirklichen und sie wird zweifellos auch ihren Teil dazu beitragen, das etwas schwerblütige Dresdner Kunstleben im Sinne der jüngsten Kunstbewegung aufzufrischen. Das zuletzt erschienene Februarheft bringt übrigens an der Spitze einen Aufruf der russischen jungen Künstler an die deutschen Kollegen, der gemeinsame Arbeit vorschlägt und zu einem Kongreß einlädt, der einer späteren Weltkonferenz der Kunst vorangehen soll. Bemerkenswert ist außerdem aus dieser Nummer ein illustrierter Aufsatz über Friedrich Ahlers-Hestermann, den bekannten Hamburger Expressionisten.

Théodore Duret; Die Impressionisten

M. 13.—

Auf Durets Impressionisten, die 1909 in einer einmaligen Auflage von tausend Exemplaren erschienen waren, war sehr bald eine Volksausgabe gefolgt, sie ist soeben in dritter Auflage erschienen. Die Zahl der Abbildungen der Volksausgabe wurde ungefähr um die Hälfte vermindert, sie vermitteln aber immerhin, auf 65 beschränkt, ein anschauliches Bild von Cézanne, Renoir, Claude Monut und Berthe Morisot, besonders da manches charakteristische Werk neu hinzugekommen ist. Der Text ist gegen die erste Auflage unverändert, abgesehen von einem kurzen Hinweis auf den Umschwung in der Haltung des Publikums gegenüber der Kunst der Impressionisten. Auch Renoirs Biographie wurde etwas ausgebaut. Warum wird der Name des Übersetzers verschwiegen? Rosa Schapire.

„Die neue Erde"

ist der Name einer geplanten Wochenschrift für kulturellen Sozialismus, für die der Kunsthistoriker Dr. Max Ermers, Wien VI, Linke Wienzeile 62, wirbt. In ihrem Programm finden sich folgende Sätze:

„Wissenschaft und Kunst müssen völlig neue Einstellungen zur Allgemeinheit erhalten. Die Kunst muß wie in den Zeiten des Griechentums und der gotischen Dome wieder im Mittelpunkt des Volkslebens stehen, soll es überhaupt lebenswert bleiben. Die öffentlichen Plätze, die Zusammenkunfts- und Festorte müssen wieder die Ausstrahlungspunkte großer künstlerischer Wirksamkeit werden: der tote Musealismus ist der Feind sozialistischer Kunst und Kunstwirksamkeit. Kunsterziehung, Verwandlung der Arbeit in Kunst, Erhöhung des Lebens durch sinnvolle bedeutsame Feste, Verwandlung der städtischen Belustigungsbühnen und Operettenhäuser in dramatische Festspielhäuser mit seltenen Aufführungen, bedeutenden Dichtungen und Abgeschiedenheit vom Trubel der Städte, Wiedereinsetzung der Musik und der rhythmischen Gymnastik als zusammenbindende, menschenvereinigende Kraft, Eingliederung des Künstlers in die sozialistische Wirtschaft, Vertiefung der künstlerischen Inhalte im Sinne einer sozialistischen Weltanschauung ... heißen hier die nächsten, noch ungelösten Fragen, an denen keiner vorübergehen darf, dem der Sozialismus mehr ist als eine Magenfrage."

Auch kündigt er unter anderen folgende Aufsätze in den ersten Heften an: Ein Volksamt der schönen Künste; Über Kunsterziehung; Van Gogh und die Erneuerung des Expressionismus; Entwurf zum Volkskunstbund; Kunst und Volksgemeinschaft; Ferdinand Hodler; Gartenstädte.

G. W.

Englische Kunstliteratur

Bei Quaritsch erschien die zweite Auflage von Herbert A. Giles „Einführung in die Geschichte der chinesischen Malerei" zum Preise von 20 Shilling. Die Auflage ist 150 Seiten stärker als die erste, mithin um ein Drittel derselben vergrößert. Das scheint nicht zuletzt unter dem Einfluß des Werkes von Münsterberg geschehen zu sein.

Von Courvilles großem Kataloge der Autographenpreise ist nunmehr der dritte Band 1917/18 zum Preise von 25 Shilling erschienen.

Von einem neuen, äußerst wichtigen, auf eine Auflage von 300 Exempl. beschränkten Werke „Kunstpreise vom frühen 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert", das Algernon Graves im Selbstverlag herausbringt, ist der erste Band A—G zum Preise von 6 Pfund 5 Shilling erschienen. Das Werk, das an Vollständigkeit und Gewissenhaftigkeit der Bearbeitung Redfors auch bei uns viel benutztes Werk bei weitem übertrifft, bringt auch vor allem die vielen Künstler, die zu Redfors Zeit noch gering geschätzt und daher von ihm übersehen, seitdem Bedeutung für den Kunstmarkt gewonnen haben.

H. Percwal veröffentlicht in der Sammlerserie des Verlages H. Jenkins zum Preise von 6 Shilling sein Buch „Der Glassammler".

Eine Studie Arthur Haydns über die Kopenhagener Porzellankatzen erschien zum Preise von ca. 10 Shilling bei Fisher Unwin.

Das neueste Doppelheft der hier bereits empfohlenen neuen Dresdner Kunstzeitschrift „1919. Neue Blätter für Kunst und Dichtung" ist der eben gegründeten Dresdner Sezession gewidmet. Das Heft ist ein Dokument jungen Wollens, in dem sich bildende Kunst und Literatur zu einem harmonisch abgestimmten Gleichnis zusammenfinden.

Die Rheinlande

Walter Cohen hat mit dem Januarheft dieses bereits im 19. Jahrgang erscheinenden Verbandsorgans der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein die Redaktion des der bildenden Kunst gewidmeten Teiles der Zeitschrift übernommen und veröffentlicht an erster Stelle einen glänzend illustrierten Beitrag über Düsseldorfer und Frankfurter Kunst auf der Dresdner Ausstellung deutscher Malerei im 19. Jahrhundert, die vor einigen Monaten die Galerie Ernst Arnold veranstaltete.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Paul Cassirer, Berlin, gibt einen Verlagskatalog heraus, der graphische Blätter folgender Künstler anzeigt: Barlach, Beckmann, Brockhusen, Gaul, W. Geiger, Großmann, Heckel, W. Hübner, Kokoschka, Lehmbruck, Leistikow, Liebermann, Meid, Munch, Oppenheimer, Purrmann, Slevogt. Die feinsinnigen Kaltnadelarbeiten des eben verstorbenen Lehmbruck vertreten zusammen mit den Radierungen Purrmanns und den Steindrucken Kokoschkas die modernste Nuance, der sich Cassirer nach früherem Zögern jetzt entschiedener zuwendet.

Auf großes Interesse können Liebermanns drei Originallithographien zu Goethes Novelle „Bassompierre" rechnen, die Cassirer soeben

anzeigt. Die Auflage ist auf je 30 Exemplare beschränkt und auf China abgezogen. Ferner erschienen von Liebermann im gleichen Verlag die Lithographien „Reiter in der Straße" und „Leichenverbrennung" (je M. 100.—), ebenfalls in je 30 Exemplaren.

Ende April wird ein neues Werk von Barlach bei Cassirer fertiggestellt sein, das nach den vorliegenden Proben eine Hauptarbeit des intensiv gestaltenden, stileinheitlichen Plastikers und Graphikers werden dürfte. Es ist ein fünfaktiges Drama „Der arme Vetter", das Barlach selber geschrieben und mit 34 Steinzeichnungen geschmückt hat. Die Vorzugsausgabe (100 Exemplare) soll M. 600.— kosten, die Ausgabe B (200 Exemplare) M. 300.—. Über Barlachs Drama verbreitet sich Erich Engel im „Freihafen". Er nennt es einen fanatischen Protest gegen den Bourgeois, „dem das Weib ein Hausgerät bedeutet". Barlachs Held, „der arme Vetter", ist ein „nacktnerviger Seelenmensch" und „Wertebeklopfer"; „das Geplärr der Menge feilt in seinen Ohren"; „Taumel der Ichbesessenen widert ihn an". Er begeht einen „metaphysischen" Selbstmord, und sterbend beichtet er „von einer Schuld, die symbolhaft sein überempfindliches Ethos ausprägt". Man darf nach dieser Ankündigung auf Barlachs literarische und graphische Leistung gespannt sein!

Fritz Gurlitts Verlag zeigt zwei neue Mappenwerke und 6 Radierungen von Lovis Corinth an. Seiner alten Vorliebe für biblische Szenen getreu, schildert der unerschöpfliche, aber vielfach allzu leicht produzierende Ostpreuße in 7 Radierungen „Die ersten Menschen" und in 6 Lithographien Visionen der Apokalypse Johannis. Das Radierungswerk wird zu einem Subskriptionspreis von M. 1200.— für die Exemplare I—IV und M. 900.— für die Exemplare V—XX herausgegeben. Der lithographische Zyklus kostet: Ex. I—IV M. 750.—, Ex. V—XX M. 450.—. Außerdem gibt es von beiden Werken noch eine billigere Ausgabe zu M. 500.— bzw. M. 200.—.

Auch Max Pechstein hat sich zu zwei Zyklen, „Sommeschlacht" (10 Radierungen) und „Italienische Fischer" (10 Lithos) aufgeschwungen. Exemplare IX—XX der „Sommeschlacht" sind mit M. 900.—, Ex. I—V der „Fischer" mit M. 700.—, VI—XV mit M. 550.— angezeigt. Die billigeren Drucke kosten M. 500.— bzw. M. 300.—. Auch eine Reihe von „Köpfen", „Exotischen Köpfen" und „Bildnissen" von Pechstein zeigt Gurlitt an, der sich für den Künstler bekanntlich mit größter Entschiedenheit einsetzt und jüngst die reich illustrierte Monographie von Heymann über ihn aus dem Verlag von R. Piper & Co. übernommen hat (Preis M. 12.—).

Verschiedene maßvoll moderne Künstler vertritt der Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, der sich mit zunehmendem Verständnis auf das Gebiet der neuen Graphik begeben hat. Von Corinth zeigt der Münchner Verlag drei neue Radierungen an, unter denen die Ansicht des Walchensees uns besonders gelungen scheint. (Preis der drei Blätter je M. 120.— bzw. M. 75.—.) Ein charakteristischer Hans Meid in der neuen, lokkeren und hellen Manier ist die „Burgruine mit badenden Frauen" (Plattengröße 24×34,5 cm). Das mit M. 250.— bzw. M. 200.— angesetzte, landschaftlich höchst reizvolle Blatt wird sicherlich bald seine Liebhaber gefunden haben. Bruckmann hat ferner die wenigen noch verfügbaren Exemplare von Meids „Acht Lithographien aus Baden-Baden" übernommen (in Mappe M. 300.—), jene mit so glücklicher Unbefangenheit niedergeschriebenen Hochsommerimpressionen aus dem bekanntenlandschaftlich anziehenden Badeort.

Das Taubertal bei Rothenburg nahm Hubert Wilm in einer neuen Radierung zum Gegenstand. Der außerordentliche intime Reiz dieses einzig schönen fränkischen Flußtals kommt in Wilms Arbeit zu voller Geltung. (Plattengröße 30×19 cm, Preis Ex. 1—25 M. 100.—, Ex. 26—100 M. 60.—.)

Die etwas kunstgewerblich angehauchte Romantik Ferdinand Staegers entfaltet sich in seinen 7 Radierungen „Waldlegende" in glücklichster Weise. Auch sie sind bei Bruckmann erschienen; 25 Exempl. zum Preise von M. 600.—, die übrigen 75 Exempl. zum Preise von M. 350.—. Die zierlichen Blätter sind nicht Illustrationen zu einer Erzählung, sondern freie Erfindungen und Phantasien des Künstlers. In ihnen lebt der Zauber des deutschen Waldes. Sie stehen fern von allem Ringen unserer Tage, von allem modernen Wollen und Streben. Schöpfungen eines nicht eben Starken, aber durchaus Eigenen, Unbekümmerten, werden sie sich in ihren Kreisen sicherlich nicht wenige Freunde erwerben.

Eine durchaus andere Welt erschließt sich in den Holzschnitten von Schnarrenberger, die bei Hans Goltz, München, erschienen sind. In ihnen lebt der revolutionäre Geist der Jüngsten in packender, graphisch sicher bewältigter Form. Schnarrenberger leistet besonders im kolorierten Holzschnitt Frappantes. Seine Blätter haben in ihrer leidenschaftlich erregten, verzerrten Art etwas seltsam Packendes und Mitreißendes. Die Preise der mittelgroßen Blätter des jungen Künstlers bewegen sich durchweg in der Lage von M. 30.— bis M. 40.—.

Die ältere Tradition des Holzschnittes setzen

mit solidem Können die Arbeiten von Max Bucherer fort, von dem im Münchner Holbein-Verlag eine Folge von 10 Holzschnitten erschienen ist. (130 Exemplare, je M. 160.—.) Bucherers Anfänge stehen unter dem früher so beherrschenden Einfluß Japans; seine neuen Arbeiten dagegen verraten das Studium der altdeutschen Kunst, dem er seinen jetzigen klaren, derb gesunden Stil verdankt.

Bekannt sind Walter Klemms erfolgreiche Bemühungen um die Wiederbelebung des Holzschnittes. So werden denn die beiden neuen Mappen, die der Verlag des Bücherwurms, Dresden, herausgibt, dem lebhaftesten Interesse begegnen. Es sind 10 Holzschnitte zum „Faust" (40 Exemplare) und 6 Farbholzschnitte von deutschen Jagdvögeln. Der Subskriptionspreis der letzteren Folge beträgt M. 180.—. Der „Bücherwurm" zeigt noch weitere Blätter des ausgezeichneten Weimarer Meisters an, u. a. den nunmehr fast vergriffenen „Tyll Ulenspiegel" (M. 100.—), der z. Zt. die helle Bewunderung eines von Klemm so grundverschiedenen Künstlertemperaments wie Liebermann erregte. H. Voß.

Bibliophilendrucke

Paul Gauguin, Avant et Après. In 100 Ex. geb. von E. A. Enders. M. 375.—. Verlag Kurt Wolff, Leipzig.

Rudolf G. Binding, Keuschheitslegende. In 150 num. Ex. M. 175.—. Gedruckt von Ch. & H. Kleukens auf der Ernst-Ludwig-Presse. Verlag Reiß & Koehler. Frankfurt a. M.

Marx-Engels, Das kommunistische Manifest. In 200 num. Ex. M. 20.—. Anzengruberverl., Wien.

Joh. Hch. Voß, Luise. In der Ehmcke-Schwabacher gedruckt auf der Rupprecht-Presse. In 200 Ex. M. 70.—. Verlg. Horst Stobbe, München.

Quevedos wunderliche Träume, mit Illustrationen von Leonhard Bramer. Hersgeg. von E. W. Bredt. In 500 Ex. M. 260.—. Hugo Schmidts Verlg., München.

Shakespeare, Hamlet. Mit Holzschnitten von Otto Wirsching. In 80 Ex. M. 100.—. Einhorn-Verlag, München-Dachau.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Eine Vereinigung für neuzeitliche Kunst in Kopenhagen

Um der jüngsten Kunst Eingang in die öffentlichen Sammlungen zu schaffen, hat sich in Kopenhagen eine Vereinigung für neuzeitliche Kunst gebildet. Die Verhältnisse liegen dort folgendermaßen. Das unter Leitung von Professor Karl Madsen stehende Staatsmuseum verfügt zum Ankaufe dänischer Gemälde nur über den höchst bescheidenen Jahresbetrag von 18000 Kronen. Damit ist um so weniger auszurichten, als die Preise für Werke der hervorragenden dänischen Meister in den jüngsten Jahren sich sprungweise erhöht haben; ein Zahrtmann hat 1918 bereits den Rekordpreis von 65000 Kronen erreicht. Die Zuschüsse des Dänischen Museumsvereins sind für den Erwerb älterer Kunstwerke berechnet. Unter diesen Umständen ist es nicht der Konservativismus der Museumsleitung — jedenfalls nicht dieser allein —, der die Werke der jüngsten Kunst von den heiligen Museumshallen ausschließt. Nun tritt diese freilich auch im Norden so ungebärdig auf, daß es einem Museumsdirektor nicht verübelt werden kann, wenn er sie mit Zurückhaltung behandelt. Gekauft ist schnell — wenn aber dann ein Bild nach kürzerer oder längerer Frist stillschweigend in den Magazinen beigesetzt werden muß, so ist das nicht eben erfreulich oder rühmlich. Diesen Bedenken hat der neubegründete Verein durch die Bestimmung Rücksicht getragen, daß dem Museum seinen Gaben gegenüber die Bewegungsfreiheit gewahrt bleibt. Es kann ein Bild ablehnen oder kann es gegen ein reiferes, späteres Werk desselben Künstlers austauschen, und die Vereinsleitung behält das Recht, abgelehnte Bilder an Provinzmuseen oder andere Sammlungen zu überweisen. Dadurch ist die Selbständigkeit der Museumsleitung billig gewahrt, und Prof. Madsen hat dem Verein öffentlich einen freundlichen Willkommen geboten.

Seine erste Zuweisung ist bereits erfolgt, und in dem Saale, den die schöne Bramsensche Sammlung von Bildern Vilhelm Hammershöis ziert, öffentlich ausgestellt. Es sind 17 Gemälde von Künstlern der drei skandinavischen Völker. An der Spitze steht Willumsens starker „Bergsteiger". Von jüngeren dänischen Malern sind Harald Giersing, Sigurd Swane, Axel P. Jensen, Scharff u. a. vertreten. Schweden hat einige Werke seiner jungen Radikalen, Leander, Engström, Jolin und Grünewald, beigesteuert und Norwegen gehören die Arbeiten von Karsten und Per Krohg an. Eine neue Kunstzeit hat damit ihren Einzug in das Staatsmuseum gehalten; ihr Bruch mit der nationalen Überlieferung der dänischen Malerei ist weit stärker als der, der in den achtziger Jahren deren Wendung zum Modernen einleitete. adr.

Die französische Kommission zur Sicherung der im Kriege geraubten Kunstwerke

Nachdem Frankreich bereits in seinem Auswärtigen Amte eine offizielle Stelle zur Rückforderung der während des Krieges vernichteten oder geraubten Kunstwerte unter der Leitung Paul Vitrys einrichtete, hat es nunmehr auch eine offizielle Kommission ernannt, die dafür sorgen soll, daß solche Werte erfaßt werden, sobald sie irgendwie im Handel auftauchen. An der Spitze dieser Kommission, der u. a. auch Vitry, Bennedite, Dayot, Koechlin angehören, steht Arsène Alexandre. Die Kommission will den Händlern der Welt ausführliche Listen der verschwundenen Kunstwerke einreichen und damit verhüten, daß diese in den Handel und auf diesem Wege in nicht erfaßbaren neutralen Besitz gelangen. Die Listen sollen auch den Museen mit dem Vorschlage zugänglich gemacht werden, ev. in ihren Besitz gelangte Kunstwerke der Liste gegen andere auszutauschen, die auf dem Wege der Schadenersatzforderung als „legitimes révendications" von Deutschland eingezogen wurden.

London

Hier bildeten sich zwei interessante Vereine: ein Verein der Keramiksammler und ein Verein der Zinnsammler. Dieses englische Vorgehen sollte auch bei uns Nachahmung finden, wo die Spezialsammler noch ganz der Möglichkeit des Konnexes ermangeln.

Paris

Hier bildete sich eine Vereinigung „La Renaissance des cités", die sich den Wiederaufbau der zerstörten Städte zur Hauptaufgabe gesetzt hat. Sie hat vorläufig eine Reihe von Preisausschreiben für bestimmte Städte erlassen, deren Resultate dann ständig öffentlich ausgestellt werden sollen.

Wien

Hier hat sich ein „Bund der geistig Tätigen" gegründet, der zum großen Teil aus bildenden Künstlern fortschrittlichster Richtung besteht und die Absicht hat, mit Ausstellungen und Vorträgen herauszukommen. Seine Geschäftsstelle ist Wien VII, Mariahilfer Straße 112, Tür 20. Sein Programmentwurf gipfelt in Punkt VII, „Kunst", in folgenden Sätzen:

„Einstellung: Die Kunst ist nicht ein Reiz- und Prunkmittel, sondern neben Philosophie und Religion höchster Ausdruck der Geistigkeit eines Volkes; sie schafft erst dessen Gesamtbindung für Gegenwart und Zukunft. Die Kunst ist nicht Zerstreuungs-, sondern Sammlungsmittel. Sie muß das Allesdurchdringende des Volksganzen werden, bis zur völligen Auflösung des Kunstbegriffes. Die Feste sind Ausdruck der künstlerischen Gesamthaltung eines Volkes.

Forderungen: Gartenstädte als Grundlage des Städtebaues, der Kunst des Wohnens und überblickbarer Menschenorganisation; handwerkliche Erziehung; stadtferne Festspielhäuser mit seltenen Aufführungen bedeutsamer Dichtungen und Tonwerke; Beförderuug der großen, öffentlich angewandten Kunst statt des kunstfremden Musealismus. Vertrautwerden mit den Elementen aller Künste in jeder Schule. Vorläufig: Bekämpfung von Ungeschmack und Schund; nationales Obereigentum über die bedeutenden Kunstwerke."

G. W.

Verschiedenes

Ausfuhrverbot für Kunstwerke aus Rußland

Zum Schutze des nationalen Kunstbesitzes hat die Regierung soeben ein Gesetz gegen die Ausfuhr aller Gegenstände von künstlerischem Wert erlassen, das dem sich von Tag zu Tag mehr steigernden Handel mit russischen Kunstwerken, die zu einem beträchtlichen Teil bereits nach den übrigen Ländern Europas abgewandert sind, Einhalt gebieten soll.

Rom

Rodolfo Lauciano hat festgestellt, daß sich der Jupitertempel nicht auf dem östlichen Hügel des Kapitols, wo die Kirche Aracoeli steht, sondern auf dem westlichen Hügel, unter dem Palazzo Caffarelli befand. Man hofft, durch den geplanten Abbruch des „feindlichen Besitztums" wenigstens die Grundmauern des alten Heiligtums wieder zu entdecken.

Der Kunstmarkt

Der neue Pariser Aufschwung

Bei denen, die die wirkliche Lage der Dinge nie ganz zu überblicken vermochten, erregte es großes Staunen, als Paris nach fast vierjährigem Schlummer seines Kunstmarktes im November vorigen Jahres die Reihe seiner Millionenauktionen wieder aufnahm, als habe es inzwischen gar keinen Niedergang gegeben. Und doch war dieser Niedergang unbestreitbar, gerade, während in Deutschland die Hochkonjunk-

tur eintrat. Zukunftsfreudige Gemüter bei uns ſahen ſchon Berlin an der Spitze des Weltkunſtmarktes marſchieren, und die Tatſache, daß unſere Preiſe auf den Auktionen nunmehr die großen internationalen Preiſe erreichten, wurde in hoffnungsvollſter Weiſe gedeutet. Nun iſt daran ſicher ſo viel richtig, daß auch der deutſche Kunſtmarkt, ſo wenig manche Blütenträume reifen werden, in Zukunft die großen internationalen Preiſe weiterhalten wird. Sicher geben ſich diejenigen einer Täuſchung hin, die glauben, wir werden in Deutſchland wirklich weſentliche Preisſtürze und damit billige Kaufgelegenheiten erleben. Die Valuta wird ſchon für das Gegenteil ſorgen, neben anderem kann ſie uns auch ſehr wohl Auslandskäufer ins Land bringen, die bei unſeren hohen Preiſen noch immer billig kaufen werden. Dem ſteht freilich gegenüber, daß wir ein an Kunſtbeſitz armes Land ſind. Sicher aber wird ein gewiſſer Ausgleich ſtattfinden, der unſerem Kunſtmarkt eine gewiſſe Balance vermittelt.

Aber hier ſollte ja vom Pariſer Kunſtmarkt die Rede ſein und von ſeiner flachen Beurteilung durch unſere Fachleute. Der Pariſer Kunſtmarkt iſt nämlich ſeiner geiſtigen Tendenz nach vom deutſchen Kunſtmarkt durchaus verſchieden. Der deutſche Kunſtmarkt hat, von den Händlern abgeſehen, zwei Sorten Käufer: die kleine Zahl der Kenner und die große Zahl derjenigen, die aus Liebhaberei mit einer gewiſſen Tendenz zur Billigkeit ſammeln. Darum iſt der deutſche Kunſtmarkt von äußeren Schwankungen ganz beſonders abhängig. Im Augenblick, wo bei uns die großen Verdienſte aufhören, hören auch die großen Kunſtkäufe auf, und es bleibt die kleine maſſenhafte Ware übrig. Wer das Auktionsweſen der letzten Monate in Deutſchland aufmerkſam verfolgte, konnte bemerken, wie ſich der Kunſtmarkt bereits ganz richtig auf die veränderten Verhältniſſe umzuſtellen beginnt. Wollen wir ehrlich ſein, ſo müſſen wir ſagen, daß wir bis Lanna überhaupt nur das Land der kleinen Maſſenauktionen geweſen ſind. Unſere großen Sammler pflegten ſich im Ausland und vor allem in Paris einzudecken, eine Sammlung wie die Oppenheimſche der deutſchen Krüge hat ihre beſten Stücke aus dem Ausland holen müſſen, wo ſie früher hingewandert waren, und ein Geſchäft wie das alte der Gebrüder Bourgeois in Cöln zog aus dieſem Verhältnis ſeine Kraft und ſeine Möglichkeiten. Genau ſo wird es auch in Zukunft werden. Der alte Herr Böhler zieht ſich ins Privatleben zurück. Aber ſein Sohn wird ſicher die gewohnten Pariſer Beziehungen wieder aufnehmen, und der ganze deutſche Kunſthandel großen Stiles, für den ja jetzt gewiſſermaßen Herr Lippmann nach Holland gereiſt iſt, ſtreckt naturgemäß wieder die Fühler ſehnſüchtig nach Paris aus.

Woher kommt das nun, und wie iſt es zu erklären, daß eine ſcheinbar entthronte Marktzentrale, im Handumdrehen und als ob nichts geſchehen ſei, ihre alte Herrſcherſtellung wieder aufnimmt? Ganz einfach aus der Verſchiedenheit des Marktes von Paris und von allen anderen Märkten der Welt. Wir vergeſſen immer wieder, daß die großen Pariſer Auktionen ihren Urſprung überhaupt nicht auf künſtleriſche Urſachen zurückzuführen haben. Sie ſind unter dem XIV. Ludwig und noch mehr unter dem XV. als rein geſellſchaftliche Ereigniſſe aufgekommen. Wenn irgend ein Mitglied des Hofes oder noch vielmehr eine Dame, die einfach nur linker Hand hoffähig war, durch Konkurs oder reellen Tod geſellſchaftlich erblich, kam ſofort der Nachlaß in großer Aufmachung unter den Hammer. Das war keine Schande, ſondern ein geſellſchaftliches Ereignis erſten Ranges und eine Selbſtverſtändlichkeit; alle Perſönlichkeiten von Bedeutung, von den Prinzen des königlichen Hauſes bis zur Thronfolgerin der betreffenden Dame mußten einfach dabei ſein. Die kulturelle Bedeutung dieſer Mode, ſo leichtfertig ihre Gründe ſein mochten, war eine ungeheure. Geſellſchaftsfähig ſein wurde in Frankreich gleichbedeutend mit Kunſtſammeln. Frankreich als das Land der großen feſten Rentnervermögen konnte dieſe Mode bis heute unverändert ſtabil erhalten. Man konnte immer in Paris billig kaufen, und zwar gerade aus dieſen geſellſchaftlichen Gründen, weil Werke von geſellſchaftlich nicht intereſſantem Urſprunge in der franzöſiſchen Welt nur ein mittleres Intereſſe fanden. Das ſchönſte Renaiſſancebett findet auf den Pariſer Auktionen nur geringes Intereſſe, hat nicht eine intereſſante Perſönlichkeit darin geſchlafen. Man nehme ſich die Liſte der Pariſer Auktionen eines Jahres vor, und man wird erſtaunen, wie viele nur als Madame X. genannte, aber in der Pariſer Welt recht gut bekannte Frauen ſich dabei befinden. Damit iſt natürlich nicht geſagt, daß es nicht in Frankreich viele ernſthafte, hiervon unabhängige Sammler gibt, ſie bilden jedoch die Ausnahmen und nicht das Niveau. Die Deutſchen als Kunſtkäufer ſind in Paris darum ſo unbeliebt geweſen, weil ſie für dieſe Dinge kein Organ gehabt haben.

Der Niederbruch von Paris als Kunſtſtadt während des Krieges iſt alſo darauf zurückzuführen, daß Paris wie nie zuvor um ſeine Exi-

stenz als Zentrum des europäischen gesellschaftlichen Lebens zu kämpfen hatte. Es ist unnötig und überflüssig, nach anderen Gründen zu suchen. Zum ersten Male galt es für Paris wirklich Sein oder Nichtsein. Ware ist in Frankreich so unendlich viel, daß es während des Krieges für viele Millionen nach Amerika ausgeführt hat. Wir werden gut daran tun, uns die französischen Kunstschadenersatzansprüche auf der Friedenskonferenz daraufhin soweit als möglich anzusehen, ob sie nicht in dieser Beziehung mit doppelter Kreide angeschrieben wurden. Aber da der Handel im Kriege nicht in Paris direkt vor sich ging, hätte die Dauer solcher Zustände schließlich für Paris als Kunststadt den Ruin bedeutet. Paris wäre einfach zur Zentrale eines kunstexportierenden Landes geworden, und der Handel hätte sich als Mittelpunkt zweifellos einen anderen Ort gesucht.

Durch den Sieg seiner Verbündeten hat Paris seine gesellschaftliche Stellung nicht nur gerettet, sondern auch mehr als je gefestigt, und es ist mit allen Sinnen und Gedanken dabei, daraus alle nur irgend möglichen Vorteile zu ziehen. Daher das Tempo, das es auf dem Kunstmarkte vorlegt. Es hat es relativ leicht, dieses Tempo vorzulegen, weil es einen wissenschaftlichen Kunstbetrieb in unserem Sinne überhaupt nicht besitzt. Wer die französische Kunstliteratur, wer die Sterilität einer altangesehenen Kunstzeitschrift, wie der „Gazette des beaux Arts“, wer die Gräßlichkeiten des modernen französischen Kunstgewerbes und wer schließlich die schön, aber unsachlich gemachten Pariser Auktionskataloge kennt, wird einem solchen Urteil nicht widersprechen können. Der Pariser Kunstmarkt ist unbedingt ein Teil des Pariser gesellschaftlichen Lebens, er ist ein bis zu Tizian und Rembrandt hinaufgetriebener Bibelotmarkt, und solange Paris das Zentrum des europäischen gesellschaftlichen Lebens ist, wird es auch der Kunstmarkt der Welt sein. Es ist für alle Leute angenehm, dort zu kaufen, für die rein gesellschaftlichen Sammler wie für die Kenner. Für den Pariser Kunstmarkt, der immer viel vom Charakter des Sports hatte, sind keine anderen Schwankungen maßgebend, als gesellschaftliche. Darum kann er auch jederzeit seine alte Bedeutung wieder aufnehmen, während in Deutschland die Dinge ernster und tiefer liegen. K-a.

Bevorstehende Versteigerungen

Wien

Das Kunstauktionsinstitut Dr. Ignaz Schwarz, Wien I, Habsburgerstraße 3, versendet für seine am 14. und 15. April stattfindende Versteigerung von interessanten Handzeichnungen alter und moderner Meister einen mit 50 Illustrationen, teils im Text, teils auf 20 Tafeln versehenen Katalog, der 529 Nummern anzeigt. Die Künstlerbezeichnungen wurden von dem Kustos der Estensischen Sammlungen, Dr. Leo Planiscig, durchgesehen. Auf erfolgte Anfrage gab das deutschösterreichische Staatsdenkmalamt den Bescheid, daß keines der Auktionsobjekte unter das Ausfuhrverbot vom 5. Dezember 1918, St.-G.-Bl. Nr. 90 falle. Sehr gut sind Caravaggio, die beiden Caracci und die anderen meist italienischen, aber auch deutsche, niederländische und französische Meister des Barocks vertreten; unter den Blättern neuerer Meister sind von Caspar David, Friedrich, Friedrich Gauermann, Max Klinger und Josef Anton Koch je eine Landschaft und von Ludwig Richter eine Baumstudie besonders bemerkenswert. G. W.

Ende April findet im Dorotheum die Versteigerung des künstlerischen Nachlasses Sr. Eminenz des Bischofs Grafen Petenegg in Klagenfurt statt, bei der Gemälde und Antiquitäten unter den Hammer kommen.

Stattgehabte Versteigerungen

Amsterdam

Aus der Graphikversteigerung bei R. W. P. de Vries am 12. März einige erwähnenswerte, für Rembrandtradierungen erzielte Preise (in niederländischen Gulden):

Nr. 410, Abraham, den Isaak liebkosend (B. 33), 255; Nr. 412, Verkündigung an die Hirten (B. 44), 300; Nr. 421, Auferweckung des Lazarus (B. 72), 250; Nr. 425, Christus und die Jünger in Emmaus (B. 87), 205; Nr. 424, Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels (B. 94), 300; Nr. 427, Der Tod Mariä (B. 99), 1200; Nr. 430, Das Golfsspiel (B. 125), 231; Nr. 442, Der Zeichner nach dem Modell (B. 192), 250; Nr. 446, Die Landschaft mit dem Jäger (B. 201), 510. O. H.

Versteigerung von Gemälden alter Meister bei A. Mak am 18. März.

Kat.-Nr.		Gulden
6	Jocob Backer, Herrenbildnis	2075
18	Q. Brekelenkam, Frau beim Fischereinigen	1700
32	K. du Jardin, Bauernmahlzeit . . .	1150
41	Aert de Gelder, Bildnis einer alten Frau	15750
75	Th. de Keyser (zugeschrieben), Herrenbildnis	850
84	J. Mancadan, Zwei Landschaften . .	2400
87	Fr. van Mieris, Der Fischhändler . .	2100
102	R. Nooms, Seestück	1450

Kat.-Nr.		Gulden
105	A. van Oſtade, Bauernherberge (H. d. G. 639)	10750
106	Jurriaen Ovens (zugeſchrieben), Familiengruppe	4700
112	Egb. van der Poel, Bauernhof	1200
114	C. van Poelenburg, Arkadiſche Landſchaft	820
122	Sal. van Ruysdael, Flußlandſchaft	4000
125	H. Saftleven, Hügellandſchaft	2000
160	J. Vrielincx, Adam und Eva	900
261	Anth. van Croos, Die Ruine von Brederode	1300
262	G. Dou, Knabe im Fenſter	1650
266	J. van Keſſel, Stilleben	1800
267	D. Seghers, Blumenkranz	950

Wien

S. Kende und L. Schidlof verſteigerten ab 10. Februar 500 Bilder und Graphiken älterer und neuerer Künſtler aus Wiener Privatbeſitz. Darunter:

Kat.-Nr.		K
3	Franz Alt, Eine Seitenanſicht der Badener Stadtpfarrkirche	1350
6	Friedrich Amerling, „Traum einer Braut“	2200
22	Carl von Blaas, Junge, einen Fruchtkorb tragende Italienerin	1300
30	Tina Blau, Eine Heiligenſtädter Anſicht	1250
31	Léon Joſeph Bonnat, „Beſuch im Atelier“	2000
42	Alexander Calame, Eine Schweizerlandſchaft mit der Jungfrau	2000
44	Hans Canon, Eine Ölſtudie zu Adam und Eva	1000
44a	Derſelbe, Ein Schauſpielerporträt	950
49	P. Coindrell, Landſchaft mit Burg	2000
50	Daniele Crespi, Heilige Familie	1800
53	Eine Türkenbelagerung Wiens von 1683 mit König Sobieski im Vordergrund aus dem 17. Jahrhundert	1000
61	Albin Egger-Lienz, Studie, eine Fronleichnamsprozeſſion	650
71	Franz Eybl, Porträt eines Mannes	1500
73	Otto Fedder, Die Rast einer Geſellſchaft mit Wagen und Pferden im Walde	1700
80	Walter Firle, Zwei junge Schweſtern, ſtrickend und leſend	9300
86	Heinrich Friedrich Füger, Drei Frauenköpfe	5000
87	Friedrich Gauermann, Ein Eſel im Freien	850
93	Angeblicher Anton Graff, Porträt von A. W. Iffland	3300
97	Eduard Grützner, Der „Kardinal“	25500
98	Derſelbe, Ein „Kellermeiſter“	760
100	Remi van Haanen, Eine ſtaffierte Winterlandſchaft	1700
109	Anton Hartinger, Ein von 1867 ſigniertes Stilleben	8400
110	Derſelbe, Das Gegenſtück dazu	4500
153	Eugen Jettel, Ein Bauerngehöft bei Cayeux	6800
163	Adolf Kaufmann, Ein holländiſcher Hafen	1700
165	Derſelbe, Herbſtlandſchaft	1400
166	Derſelbe, Herbſtlandſchaft	1300
169	Hugo Kaufmann, „In der Sennhütte“	6600
170	Joſef Kinzel, „Die Koſtprobe“	2200
171	Derſelbe, „Ein guter Tropfen“	1750
181	Alexander Köſter, Waſſerroſenteich mit Wildenten	3200
194	Franz von Lenbach, Ein Studienkopf zu dem Bilde des „Schwabenmeyer“	1350
195	Derſelbe, Profilporträt eines Mädchens	830
196	Ein demſelben Maler zugeſchriebenes Männerporträt	4800
213	Carl Moll, Ein Motiv aus Grinzing	2700
217	Carl Leopold Müller, Ein Puszta-brunnen	2500
224	Eduard Peithner von Lichtenfels, Eine Gebirgslandſchaft	1100
227	Otto Pilz, Waiſenkinder beim Speiſen im Garten	1550
234	Carl Probſt, Ein Sänger in einer gotiſchen Halle vor einer Geſellſchaft	2600
238	Rudolf Quittner, „An der Seine“	3000
242	Johann Matthias Ranftl, Porträt eines jungen Paares von 1833	1600
243	Derſelbe, dasſelbe	700
269	Franz Rumpler, Frauenporträt	780
270	Franz Ruß, Eine Herbſtlandſchaft	950
279	Jakob Emil Schindler, Eine Landſchaftsſtudie von 1875	800
280	Derſelbe, Ein „Heuſtadtlwaſſer in der Kriau“	830
287	Joſef Scholz, Ein Stilleben von 1870	1000
294	Joſef Schuſter, Zwei Stilleben mit Feldblumen	600
301	Nathanael Sichel, Die „Favoritin“	8000
310	Johann Heinrich Tiſchbein, Porträt einer holländiſchen Prinzeſſin	600
317	Eduard Veith, Junges Mädchen mit Vergißmeinnicht bekränzt	1900
318	Ferdinand Georg Waldmüller, Ein Damenporträt von 1838 ſigniert	7300
319 u. 320.	Demſelben Meiſter zugeſchrieben, Porträts eines Ehepaares. 1300 K,	1000

Kat.-Nr.		K
321	Joſef Weidner, Ein italieniſches Bauernmädchen	2900
355 u. 356.	Carl Agricola, Zwei kleine Aquarelle, Porträts eines Ehepaares, ſigniert 1832 . . . . . 5600 K.,	2100
357	Rudolf von Alt, Aquarell, Interieur im Schloſſe des Grafen Bombelles	9900
408	Ludwig Knaus, Eine Kohle- und Tuſchzeichnung einer ihr Kind ſäugenden Zigeunerin	5000
449	Moritz von Schwind, Eine Bleiſtiftzeichnung, Dante zu Pferde, Studie zu dem Ölbilde Schwinds „Dante und Amor“ von 1830 im Paul Metzlerſchen Beſitze in Frankfurt a. M.	1000
498	Albin Egger-Lienz, Eine Studie zum „Totentanz von 1809“	3000
499	Derſelbe, Eine Studie zum „Einzug König Etzels und Kriemhildes“	3650
500	Hugo Charlemont, Eine „Pflugſchar-ſchmiede in Königshof“	1300

G. W.

Bei der am 10. März von J. C. Wawra und Artaria & Co. gemeinſam zugunſten der ſteiermärkiſchen Kriegsfürſorge, Militärwitwen- und -waiſenfonds verſteigerten Sammlung Johann und Zeno Gögl waren folgende Preiſe bemerkenswert:

Nr.		K
1	Alex. v. Benſa, Aufbruch zur Fuchsjagd	1050
2	derſelbe, Fuchsjagd	1150
4	K. Bühlmeyer, Heimkehr von der Weide	3100
6	Heinr. Ewers, Am Spinnrocken	1500
7	Johann Fiſchbach, Am Waldbach	1300
8	B. Fries, Wald bei Heidelberg	5500
9	H. L. Friſche, Aus dem Harz	2900
10	Friedrich Gauermann, Ein Stier	3000
11	Derſelbe, Reh bei der Tränke	2300
12	Derſelbe, Hirſch bei der Tränke	1600
13	Derſelbe, Pferdekopf	1400
14	Remi van Haanen, Holländ. Landſchaft	2700
17	Girolamo Cavaliere Induno, Italieniſche Bauernſtube	2800
18	Carl von Kratzer, Aus der ungariſchen Tiefebene	3100
19	Carl Marko d. A., Ideale Landſchaft	7500
20	Leopold Munſch, Aus d. Wiener Wald	4200
24	Marie Onken Palme, Stilleben	1500
25	A. von Pettenkofen, Bauerngarten	15000
26	Derſelbe, Italienerin	18000
27	Derſelbe, Zigeunerkarren am Flußufer	26500
28	Ein Aquarell desſelben, Ungar. Lehmhütte	2150
29	Ferdinand Piloty d. J., Rafael und Fornarina	2900
31	Ignaz Raffalt, Donauarm bei Kloſterneuburg	4300
32	Derſelbe, Landungsplatz an einem Donauarm	3100
33	Derſelbe, Donauarm bei Melk	4400
34	Johann Gualbert Raffalt, Ungariſcher Geſchirrmarkt	6400
35	Eduard Ritter, Ein Lehrjunge	3100
39	Anton Schrödl, Bei der Krippe	3600
40	Otto von Thoren, Vieh auf die Weide ziehend	6300
41	Leopold Heinrich Böſcher, Oberitalieniſcher Gebirgsſee	1400
42	Ferdinand Georg Waldmüller, Die Ermahnung	42000

Der Geſamterlös betrug: 190600 K.

H. G.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Die Sammlung Buſch

Die Sammlung des Mainzer Großinduſtriellen Buſch hat nun auch das Schickſal getroffen, daß die kaleidoſkopiſch wechſelnden Zeitbedingungen das raſch Zuſammengebrachte noch raſcher auflöſten: ſie iſt verkauft worden und befindet ſich zurzeit im Depot des Städelſchen Inſtituts Frankfurt. Es gibt köſtliche Grubenſchmelze darunter, rheiniſche, limouſiner und Maasarbeiten; eine Maſſe illuminierter Handſchriften und prächtiger Miniaturen, zum größten Teil freilich aus dem 15. Jahrhundert; vor allem aber deutſche und niederländiſche Gemälde, die zwar nicht mit Namen erſten Ranges prunken, aber höchſt intereſſant und von guter Erhaltung und Qualität ſind. Da iſt der bekannte heilige Eligius des Petrus Criſtus, der mit ſeinen etwas leeren Formen nicht ganz das hält, was man ſich von ihm nach der Reproduktion verſpricht. Eine große Madonna aus der Frühzeit des Quentin Matſys (ehem. Sl. Oppenheim) feſſelt vor allem durch die wunderbare Schönheit und Problematik ihrer Landſchaft, die man ſich ſcheut, dem Herri met de Bles zuzuerteilen; Patinir kommt wohl überhaupt nicht in Frage. Eine ſehr große „Geburt Chriſti“ beleuchtet hell die Herkunft ihres Meiſters B. Bruyge aus der Schule von Haarlem, ſie weiſt noch über ſeinen Lehrer Joos van Cleve hinaus zu Geertgen ſelbſt, auf den das Motiv des lichtausſtrahlenden Chriſtkindes zurückgeht. Das Stifterpaar, rechts und links das Motiv in die Breite hinausziehend, iſt als Clapis von Köln auf einer anderen Bruynſchen Tafel von 1515

nachweisbar. Noch intereſſanter erſcheint eine kleinere Anbetung des Kindes, die einem Nachfolger des Geertgen tot sint Jans angehört, der Altertümliches (in der Haltung der Hauptfiguren) und ſehr fortſchrittlich Holländiſches in ungemein reizvoller Weiſe miſcht; genreartige Züge, wie das Hineinlehnen der Hirten ins Fenſter, und feine Differenzierungen der ſehr friſchen und perſönlichen Landſchaft wirken mit klarſtem Kolorismus des Farbenbaus in beſtrickender Weiſe zuſammen. Ein Sippenbild des Engelbrechtſen führt ſchon in die raumüberfüllte Manier der Romaniſten hinüber. Den Beſchluß dieſer flüchtigen Auswahl möge ein Bildnis des Lübecker Herrn Sonnenſchein machen, das laut Signatur von dem vortrefflichen Cranachſchüler Hans Kemmer 1534 gemalt iſt; mit einem Gefühl für die Schneidigkeit der Umrißlinie, mit einer Sorgfalt der Modellierung und einem höchſt gewählten Geſchmack in der Zuſammenſtimmung der Töne, die nur in den beſten Porträts Cranachs (und Ludger tom Rings) ihresgleichen finden. Es iſt mit anderen Lübecker Werken des ſonſt nicht eben ſehr bekannten Hans Kemmer von Schäfer in den Monatsheften für Kunſtwiſſenſchaft (X, H. 1) publiziert worden. P. F. S.

Aachen

Mitte dieſes Monats eröffnete die Firma Anton Creutzer vorm. M. Lempertz G. m. b. H., Gemälde, Antiquitäten, Kunſtauktionen, Aachen, ihre eigens für dieſen Zweck umgebauten neuen Verkaufsräume, Ausſtellungs- und Kunſtauktionsſäle. Fünf Minuten vom Hauptbahnhof, im Mittelpunkt der Stadt, an der verkehrsreichen Ecke Harskampſtraße 81 in langausgeſtrecktem Bau ſind im Untergeſchoß eine Reihe intim angelegter Verkaufsräume eingerichtet. Die ganze erſte Etage nehmen die beiden großen Säle ein, wovon der eine als Verſteigerungsſaal, der andere als Ausſtellungsſaal für wechſelnde moderne Kunſt gedacht iſt. Das großzügige Unternehmen wurde von dem kunſtliebenden Aachener Publikum freudig begrüßt, das bei der Eröffnungsausſtellung große Kaufluſt und reges Intereſſe bewies.

München

Die Moderne Galerie (Thannhauſer) beabſichtigt nach langen Vorbereitungen die Gründung eines großen graphiſchen Kabinetts nächſtens durch eine beſonders umfangreiche graphiſche Ausſtellung zu eröffnen, zu welchem Zweck u. a. auch der große Oberlichtſaal zur Verfügung geſtellt wird. Dieſe graphiſche Schau ſoll ebenſo wie danach das ſtändig eingerichtete graphiſche Kabinett auserwählte Graphik in breitem Umfang bieten; ausgehend von dem guten Beſtand der Münchner Graphiker als Grundlage, ſollen weiterhin auch die qualitätsreichen Arbeiten der übrigen deutſchen und auch der ausländiſchen Künſtler vorgeführt werden. Nebenbei ſoll auch die Plaſtik eine größere Pflege finden.

Wien

Im alten Haus des Hotels Briſtol hat vor einiger Zeit Guſtav Nebehay eine Kunſthandlung eröffnet, die berufen erſcheint, dem an Mangel tatkräftiger Menſchen kranken Kunſtleben Wiens etwas neues Blut einzuflößen. Der Inhaber, Mitarbeiter eines bedeutenden Leipziger Kunſthauſes, war zu militäriſcher Dienſtleiſtung nach Wien gekommen und hatte ſeine dienſtfreien Abendſtunden ſeinem kunſthändleriſchen Berufe gewidmet. So brachte er in ſeinen drei Hotelzimmern allerlei intereſſante Ausſtellungen und übernahm auch den Verkauf des künſtleriſchen Nachlaſſes von Schiele, Lendecke und jetzt Guſtav Klimt. Zwei Plaſtiken, an die zwanzig Bilder und über dreitauſend Handzeichnungen ſind die „ſchönen Reſte“, die großen Zuſpruch finden und hoch bezahlt werden. W.

Neue Kataloge

„Die Verbindung“, Zürich 6, Hoßeſtraße 35: Kat. IX, Helvetica I (Autographen, Anſichten, Exlibris, Kunſtblätter, Landkarten, Luxusdrucke, Porträts, Prachtwerke, Trachtenbilder). Frcs. 2. —

Kat. X, Helvetica II (Alpina, Alte Drucke, Biographien, Gedichte, Geologie, Geſchichte, Kalender, Literatur, Medizin). Frcs. 2.—.

Karl W. Hierſemann, Leipzig, Königſtr. 29, Kat. 466, „Architektur I“ (Zeitſchriften, Allgemeines, Geſchichte der Architektur, Sammelwerke, Architektur des Orients und des klaſſiſchen Altertums, Byzantiniſche und Ruſſiſche, Romaniſche und Gotiſche Architektur).

Galerie Ernſt Arnold, Dresden, Schloßſtr. 34, II. Expreſſioniſtiſche Ausſtellung April 1919. Sonder-Ausſtellung Der Sturm, Expreſſioniſten — Futuriſten — Kubiſten.

Karl Rrnſt Henrici, Berlin W 35. Auktions-Kat. LII. Berlin und Berliner Kunſt. (Hoſemann, Krüger, Menzel, Schadow u. a.)

Rudolf Bangels Kunſt-Auktionshaus, Frankfurt a. M., Neue Börſe. Verſt.-Katalog Nr. 977, Gemälde. (Kunſtgewerbl. Sammlung aus mitteldeutſchem Muſeumsbeſitz und Nachlaß Prof. Ed. Staniek, Frankfurt a. M.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Diesem Hefte liegt eine Beilage von PAUL CASSIRER VERLAG, BERLIN W 10 bei, welche wir besonderer Beachtung empfehlen.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 8	24. April	Heft 8	17. April
„ 9	8. Mai	„ 9	2. Mai
„ 10	22. Mai	„ 10	16. Mai
„ 11	5. Juni	„ 11	30. Mai

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Antiquariatskatalog I

über ſchöne u. wertvolle franz. u. engl. Bücher m. Kupferſtichen, koſtbare Einbände uſw. wird auf Verlangen umſonſt geſandt.

Nordiska Kompaniet

Abt. H. F. ∴ Stockholm

Alb. Rößler, Photograph

Lichtenrade bei Berlin

empfiehlt ſich für

Aufnahmen zu künſtleriſchen und wiſſenſchaftlichen Zwecken (Architektur + Plaſtik + Gemälde + Farbenaufnahmen + Unachrom und Diapoſitive)

in und außerhalb Berlins

Zu verkaufen!

Privatſammlung

Öllampen, Leuchter, Laternen, Spanhalter, Unſchlittleuchter, Tran- und Fettleuchter, Grubenlaternen, Schlagfeuerzeuge uſw., über 200 Stück, egyptiſch. römiſch, griechiſch, italieniſch u. a., in Ton, Bronze, Eiſen, Zinn, Meſſing, Kupfer uſw. ⇨ Anfragen unter K. 611 an die Geſchäftsſtelle des „Cicerone"

Galerie Alfred Flechtheim

Wiedereröffnung
Oſterſonntag

Düſſeldorf · Königsallee 34

Deutsche Handzeichnungen

Katalog über etwa 300 ausgewählte Zeichnungen mit 53 Abbildungen 2 Mark
(bei Ankäufen zurückvergütet)

C. Arnold • P. Baum • A. Böckstiegel • F. Boehle • L. Burger • L. Corinth
W. v. Diez • F. Dreber • R. Dreher • O. Engel • O. Fischer • C. D. Friedrich
W. Geiger • H. Goebel • O. Greiner • C. Grethe • O. Hettner • F. Hodler
C. Hofer • L. v. Hofmann • U. Hübner • M. Klinger • K. Kollwitz • W. Leibl
M. Liebermann • A. Lier • H. von Marees • A. von Menzel • P. Paeschke
F. Preller • L. Richter • W. G. Ritter • J. Scholtz • S. Schneider • O. Schubert
M. von Schwind • M. Slevogt • K. Spitzweg • W. Steinhausen • R. Sterl
H. Thoma • W. Trübner • A. Weinzheimer • A. Weisgerber • Wenban

Galerie Arnold · Dresden Schloßstraße Nr. 34

ENTWURFS- UND MODELL-MESSE

Vermittelungsstelle für Künstler und Fabrikanten

In Verbindung mit der

Leipziger Frühjahrs-Mustermesse

27. April bis 3. Mai 1919

in der Diele des alten Rathauses, Leipzig, Markt

Die Künstler-Vereinigungen, deren Mitglieder Entwürfe für industrielle Zwecke ausstellen wollen, werden ersucht, ihre Beteiligung möglichst bald anzumelden beim

Meßamt für die Mustermessen in Leipzig

Hugo Krayn

Mit 10 Abbildungen | Von KARL SCHWARZ

Am 25. Januar ſtarb an der Grippe nach nur fünftägigem Krankenlager Hugo Krayn, ein junger, hoffnungsreicher Künſtler, kurz vor Vollendung ſeines 33. Lebensjahres. Er war in Berlin geboren und wurzelte mit ſeiner Kunſt in ſeiner Vaterſtadt, mit der er enger verbunden war, als irgend ein anderer der jüngeren Künſtler.

Er berichtet ſelbſt, daß er mit 3 Jahren alles Papier und mit Vorliebe den Bürgerſteig mit Kreide bekritzelte und es ſchon frühzeitig bei ihm feſtſtand, daß er nur Maler werden wollte und mußte. Nachdem er die Unterſekunda abſolviert hatte, ſetzte er es nach Überwindung des väterlichen Widerſtandes durch, daß er einen kunſtgewerblichen Beruf einſchlagen durfte. So kam er 1902 auf die Berliner Kunſtgewerbeſchule und trat nach Berufung Emil Orliks in deſſen Klaſſe für Graphik und Buchkunſt, in der er von 1905—1910 verblieb. Damit war ſeine künſtleriſche Erziehung beendet. Als im Jahre 1910 der Vater ſtarb, ſuchte er ſich infolge der drückenden Familienverhältniſſe ſelbſt vorwärts zu bringen, wurde Maler und arbeitete unverdroſſen ohne jede Anleitung ſich ganz in ſeine Kunſt vertiefend.

Eine beſondere Neigung und Begabung zum Kunſtgewerbe hatte er nie beſeſſen, ſeine Stärke lag von Anfang an in Naturſtudien. In der Schule packte er alles an, entwarf Plakate, verſuchte ſich im Holzſchnitt, erlernte die Lithographie und die Radierung, fand aber darin nicht ſeine Befriedigung. In freien Stunden zog er hinaus und machte Studien mit Blei, Kreide und Aquarell.

Bei ſeinen Studienfahrten durch Berlin entdeckt er das Thema für ſein weiteres Schaffen, er beginnt das Leben der Arbeit zu ſtudieren und verſucht ſich allmählich an immer größeren Problemen, indem er nun auch — ganz auf ſich ſelbſt geſtellt und ſich nur in den Muſeen und Ausſtellungen weiterbildend — zur Ölmalerei greift. Er ſtellt in der Berliner Sezeſſion und im Deutſchen Künſtlerbund aus, findet in der Preſſe Beachtung und beginnt in weiteren Kreiſen bekannt zu werden. Seine ſchwächliche Konſtitution iſt den Anſtrengungen ſeines vom Feuereifer beſchwingten Arbeitsdranges nicht gewachſen, er erkrankt ernſtlich und muß für längere Zeit nach Davos. Dort findet er Erholung, malt auch in der völlig neuen Umgebung mehrere Landſchaften und kehrt mit neuen Eindrücken in die Heimat zurück. Neben den Gemälden entſtehen zahlreiche Graphiken, beſonders Litographien, die er in mehreren Folgen zuſammenſtellt. Der Krieg bricht aus und ſtellt ihn vor große Aufgaben, da er, der Darſteller der Arbeit und der kleinen Leute, das ſoziale Elend tief empfindet und dies in ſeiner Kunſt zum Ausdrucke zu bringen ſucht. 1915 wird er Mitglied der Berliner Sezeſſion, erhält den Auftrag zu einem großen Wandgemälde, findet reichen Abſatz mit ſeinen Werken und allgemeine Anerkennung. Die Stadt Berlin erwirbt zwei ſeiner Gemälde. Der Weg aus ſtiller Zurückgezogenheit zu einem unter ſchweren Mühen und Entbehrungen erarbeiteten beſſeren Daſein und zu ruhigerer Entwicklung öffnet ſich ihm. Da bricht ſein Lebensfaden plötzlich ab. —

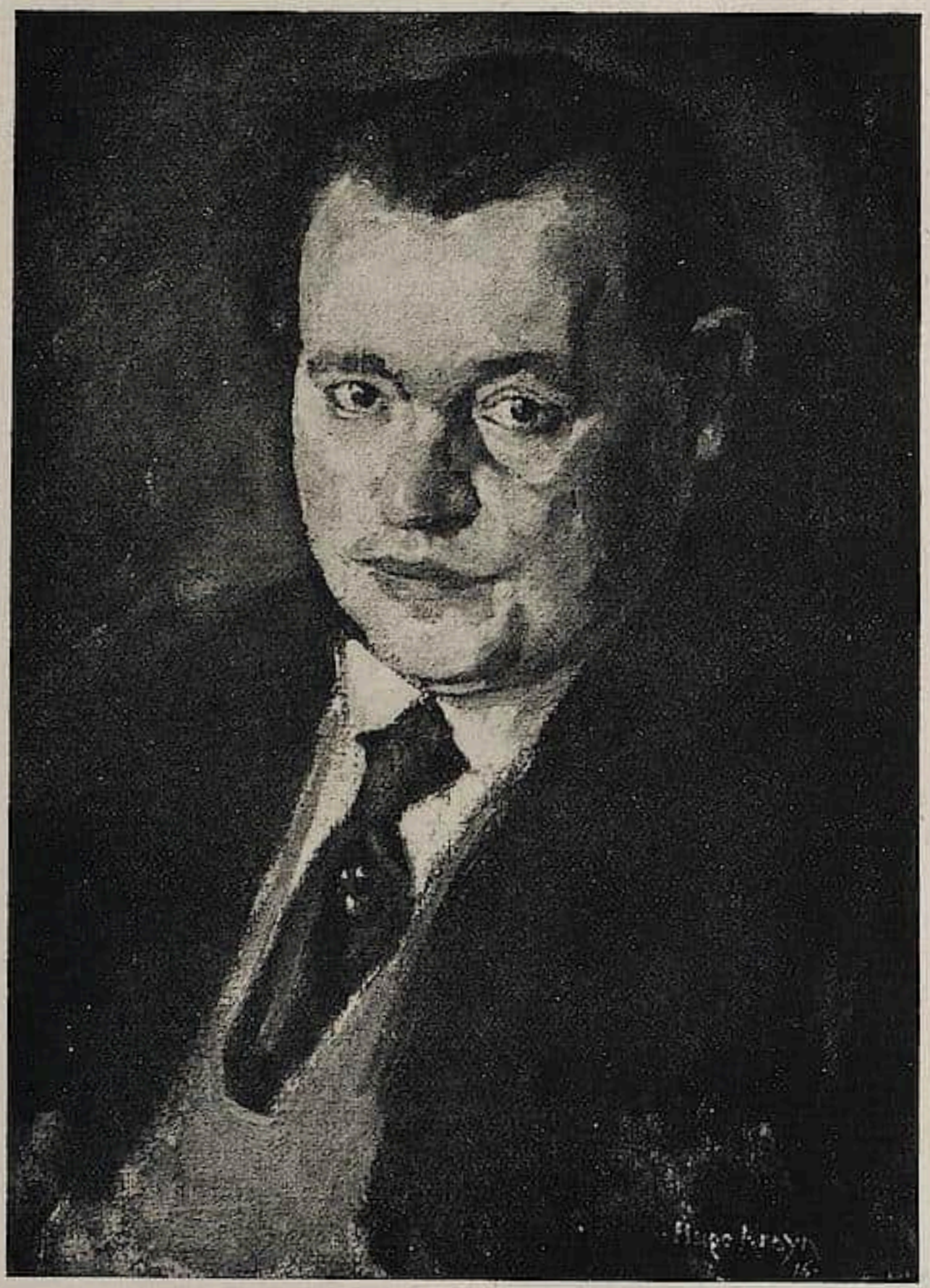
Es iſt nicht leicht, dem Schaffen eines ſo früh ſeinem Streben entriſſenen Künſtlers vollauf gerecht zu werden. Die ſeinem Gedächtnis geweihte Ausſtellung in der Berliner Sezeſſion umfaßt neben vielen Zeichnungen und Graphiken 134 Gemälde; eine ſehr große Zahl und ein ſchwerer Prüfſtein für eine ſo kurze Arbeitsdauer! Daß da viel Unausgeglichenes und Unbedeutendes mit unterlaufen mußte, iſt ſelbſtverſtändlich, vergegenwärtigt aber auch den ſchweren Kampf, den der nur auf ſich geſtellte Künſtler auszukämpfen hatte.

Hugo Krayn. Selbſtbildnis mit Mutter.

Wäre ihm ein längeres Schaffen beſchieden geweſen, ſo hätte er ſich wohl bei der ihm innewohnenden Energie und dem angeſtrengten Fleiß, mit dem er an ſich arbeitete, zu immer größerer Ausgeglichenheit durchgerungen. Angeſichts des von ehrlichſtem Streben und einem ſtarken Können getriebenen Schaffens iſt das frühe Ende dieſer künſtleriſchen Laufbahn beſonders zu bedauern. —

Krayn begann mit dem Kunſtgewerbe, fühlte ſich aber zur großen Kunſt hingezogen. Die Graphik als buchtechniſches Hilfsmittel, die Plakatkunſt, das Ornamentale, Dekorative lag ihm nicht. Er ſuchte das Leben, die Natur, und gab ſich dem Studium ſeiner Umgebung hin. Wie einſt Rembrandt in den engen Gaſſen des Amſterdamer Judenviertels die Modelle auflas und in den vergrämten Geſichtern der langbärtigen Greiſe die Vorbilder ſeiner bibliſchen Helden und in den dunklen Hütten der Armen die Athmoſphäre für ſeine Darſtellungen fand, ſo wandte ſich Krayn den Alltagsbildern der Arbeit zu und verſuchte — zunächſt noch keinem anderen Ziele folgend, als ſich im Naturſtudium zu üben — das Leben der Straße zu ergründen. Erſt allmählich wurde er, beſonders infolge der Einwirkungen des Krieges, zum ſozialen Verkünder und Ankläger.

Es lag ihm fern, einem beſtimmten Programme zu folgen; abſeits von allen Kunſtbeſtrebungen der Zeit und den formalen Debatten der Kollegen hatte er nur das eine Ziel, „bei ſtärkſter Konzentration künſtleriſch gute Bilder zu malen“ und malend ſich ſelbſt zu finden. Dies glaubte er erreichen zu können, indem er ganz realiſtiſch den Dingen zu Leibe rückte und das zeichnete und malte, was und wie er es traf. Um



Hugo Krayn. Porträt Arnold Nadel.

möglichſt ſchnell und ohne viel Schwierigkeiten an die Arbeit zu kommen, wohl auch, da ihm die Verhältniſſe keine andere Möglichkeit boten, durchzog er die Straßen des Proletariats, in deren Mitte er ſelbſt lebte, ſah dieſe harten und markigen Arbeitertypen, die feſten, gedrungenen Geſtalten, die in ihren Kitteln daherkamen, die Frauen im Kopftuch, wie ſie ſich auf den Märkten und Plätzen bewegten, ſah dieſe von Arbeit und Sorgen durchfurchten, von Ruß und Maſchinendampf geſtählten und der traurigen Atmoſphäre der Armut gebleichten Geſichter, ſah ihre Arbeitsſtätten und dumpfen Wohnungen, die Enge ihres Daſeins in und außer dem Hauſe, erkannte dieſes in ewigem Gleichmaß freudlos, müde und träge ſich fortwirkende Rad des werktätigen Lebens

und fand ſo den Inhalt für ſeine Kunſt. Sein Thema wurde die Großſtadt, jedoch nicht dort, wo ſie ſich in behaglichem Genuſſe breittut und im Glanze von Licht und Wohlſtand auslebt, ſondern die Stadt der Arbeit. Er fand Berlin, das dumpfe, düſtere Berlin, wo ſich in den engen, von Mietskaſernen eingeſchnürten Straßen die Menge in einer atemberaubenden dicken und ſchwülen Luft drängt, wo Fabrikſchlote rauchen und den Menſchen der Schweiß der Arbeit anklebt.

Er erkannte die Schönheit der Armſeligkeit und mühte ſich, all das zum Ausdrucke zu bringen, was ſeine tief gründenden Augen ſahen und ſein vielleicht gar zu weich geſtimmtes Gemüt empfand. Er plagte ſich redlich und leiſtete ehrliche Arbeit. Zunächſt ging er ganz ſpontan ans Werk, ſetzte den Pinſel an und malte, zeichnete, radierte und lithographierte mit der größten Sachlichkeit. Er nannte es „konzentriert malen".

Doch ſo einfach geſtalteten ſich die Dinge nicht. Gar oft mag er die leitende Hand des Lehrers entbehrt haben, da er hier und dort Umſchau hielt, in welche Form er ſein Werk gießen ſollte. Schwere Zweifel müſſen in ihm erwacht ſein, wenn es ihm auch immer wieder gelang, in ſeinen groß angelegten Gemälden Teile zu maleriſcher Vollendung zu bringen, die die Potenz ſeiner künſtleriſchen Kraft bewundern laſſen. Nur zu leicht zerbrach ihm die Form, fehlte dem Vielen an Schönheit das bindende Ferment, das dem Ganzen die Rundung und den einenden Grundakkord verleiht.

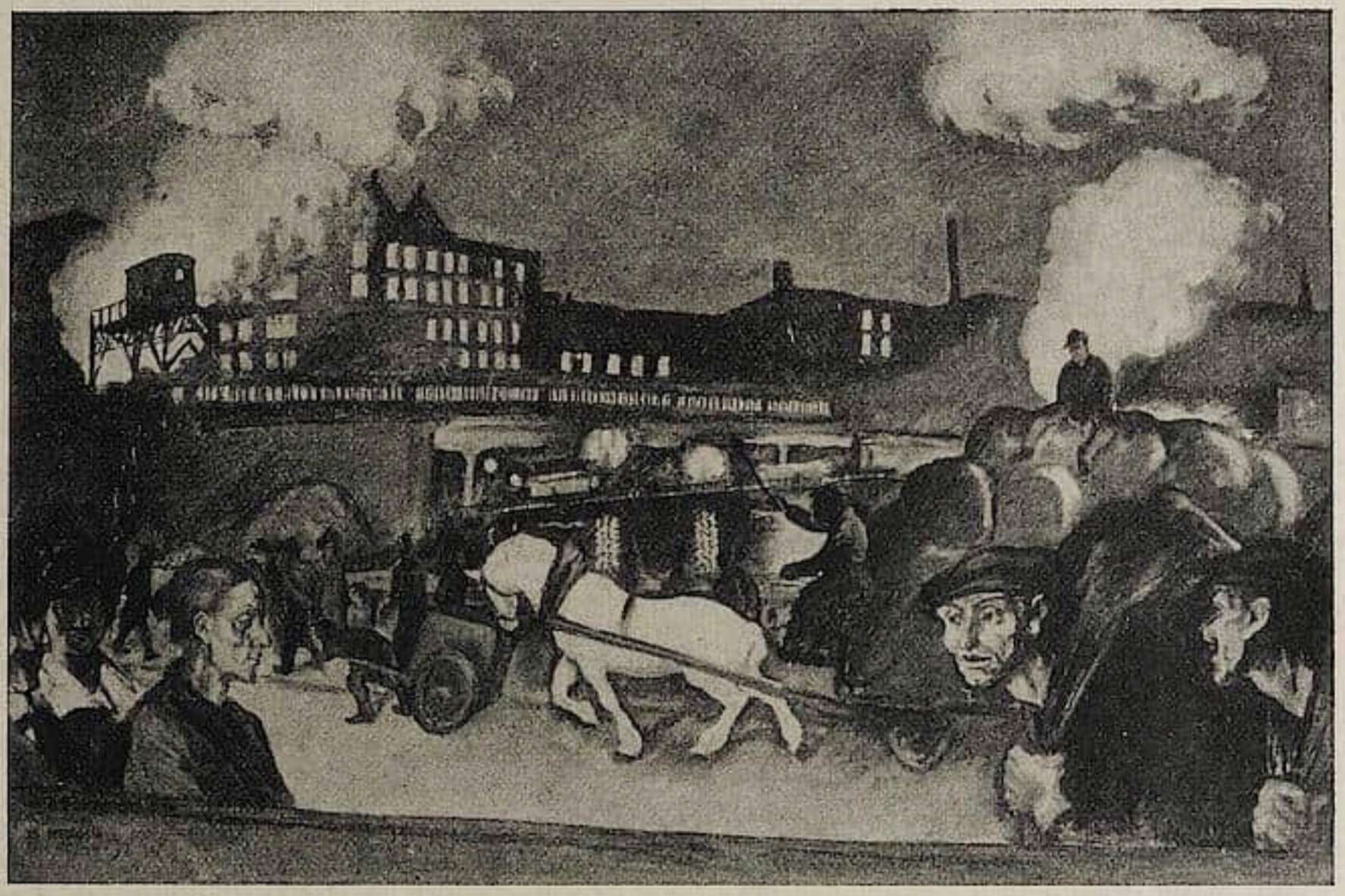
„Wie ſchwer ſind nicht die Mittel zu erwerben,
Durch die man zu den Quellen ſteigt!
Und eh' man nur den halben Weg erreicht,
Muß wohl ein armer Teufel ſterben."

Krayn, der ſich ſelbſt gegenüber ein ſtrenger Richter war und an ſich arbeitete wie wenige ſonſt, wird dieſe Mahnung oft in ſich haben klingen hören. Sie beſchwingte ſeinen Eifer, der ſich namentlich in den letzten Jahren zu einer Produktivität ſonder gleichen geſtaltete, als habe er das Todesglöcklein von Ferne tönen gehört.

Bildform und Bildinhalt waren die beiden für ihn ſchwer zu vereinenden Probleme, an deren Löſung er unausgeſetzt experimentierte. Im Landſchaftlichen gelingt ihm der Wurf am eheſten; er findet den Rhythmus der Steinmauern, Häuſerblöcke und Straßenzüge. Vor ihm mag keiner das Berlin O ſo porträtiert haben. Wie ſich die Menſchen da bewegen, müde und träge, ſchwer und gelaſſen! Wie die Stadtbahn dahinſauſt und ihre Rauchſchwaden in die Gaſſen ſchleudert; wie ſich die Geleiſe der Hochbahn wie ein Wurm durch die engen Straßen ſchlängeln! Er iſt ein Großſtadtkind und empfindet vor allem die Landſchaft des Städtebildes.

Es iſt z. B. bezeichnend, daß er in Davos nicht die Landſchaft als ſolche, die ragenden Berge und anſteigenden Matten, ſondern die engen Straßen des Dorfes darſtellt, in denen nur als Hintergrundskuliſſe die Berge auftauchen.

Vor der ſtillen Natur, dort wo Gräſer ſprießen und Bäume frei emporwachſen, verſagen ſeine Kräfte, da ihm die Erfahrung fehlt, die zu ſammeln er, wie er mir noch kurz vor ſeinem Tode ſchrieb, als ſein nächſtes Ziel erachtete. (Bei einem ſeiner letzten großen Gemälde, der Venus, quälte er ſich beſonders mit dem landſchaftlichen Hintergrund, der ihm nicht gelingen wollte. „Das iſt kein Acker, das ſind keine Hügel, keine wurzelfeſten Bäume," geſtand er ſelbſt; „ich muß draußen in der Natur arbeiten, muß reiſen und hoffe in kurzem ſo weit zu ſein, um nach Bayern zu kommen und mich im Gebirge erholen und dort arbeiten zu können.")



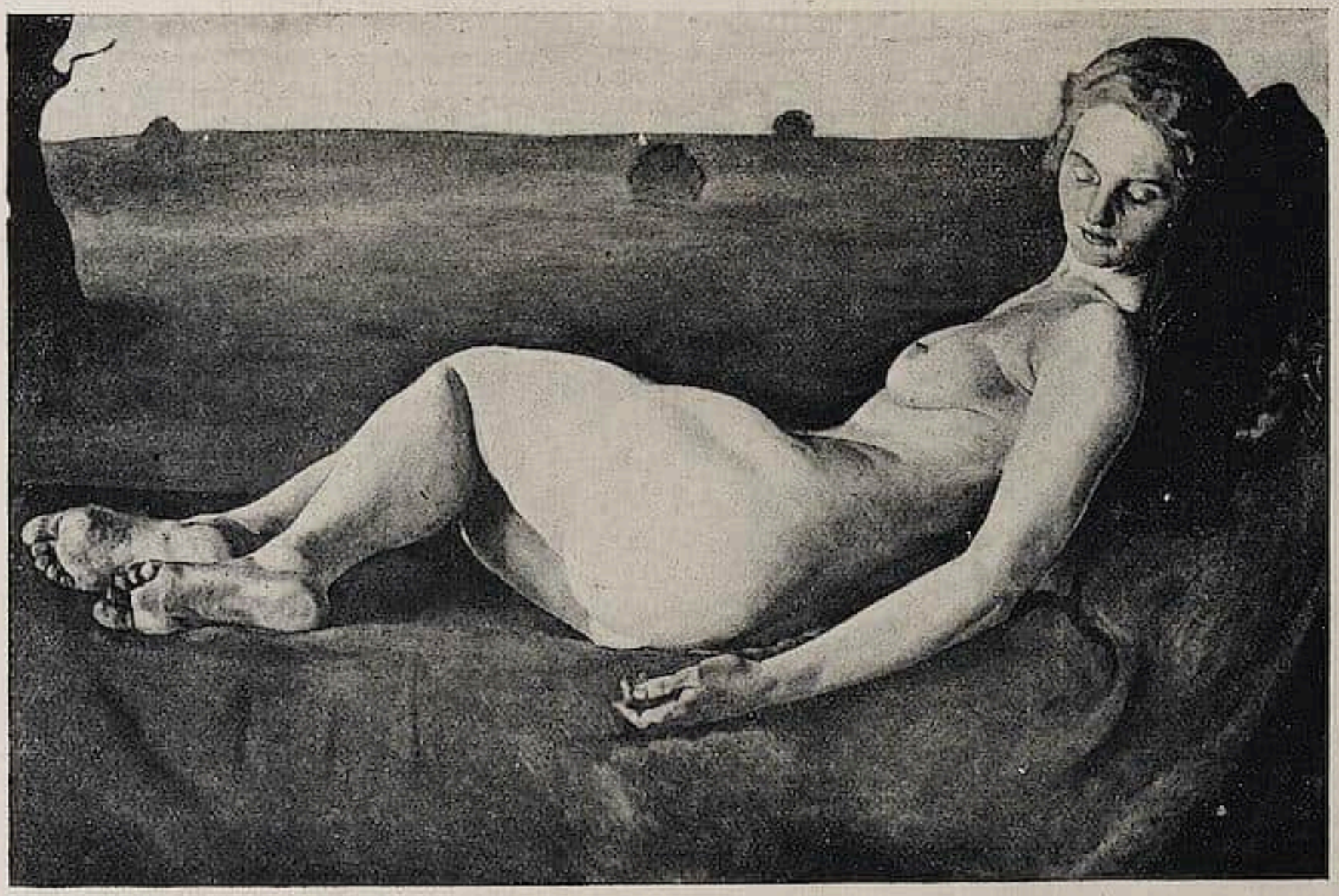
Hugo Krayn. Großstadt.

Hugo Krayn. Hochbahn.

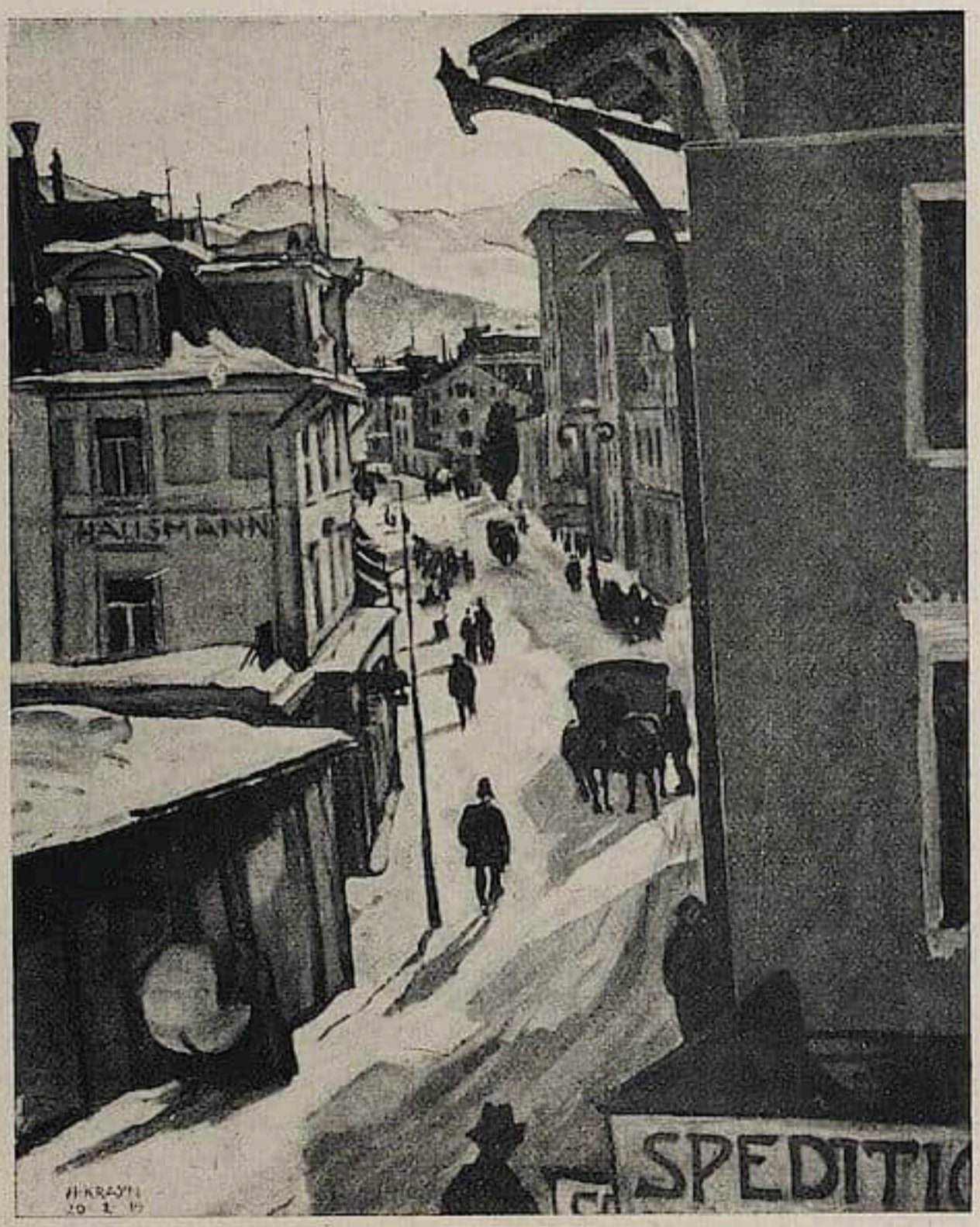
Die Hauptſache jedoch ſpielte bei ihm das Figurale: ſeine Stärke lag im Ausdruck, in der Charakteriſierung der Geſtalten. Man betrachte die von ihm ſo oft dargeſtellten Arbeitertypen: den Mann, der den Hammer ſchwingt, den Karren ſchiebt und Laſten ſchleppt oder von ſchwerer Arbeit ruht, den Alten, der müde ein Almoſen erfleht, und die Frauen, die jung an Jahren doch ſchon in ihren vergrämten Geſichtern die Furchen des Alters tief eingegraben tragen. Hier gelingen ihm oft Werke von erſtaunlicher Kraft, großer Lebendigkeit und feinſtem Farbenempfinden, Bilder, die in ihrer künſtleriſchen Qualität von dauerndem Werte ſein werden.

Hier aber ſchneiden ſich auch die Einflußſphären, deren er ſich nie ganz erwehren konnte. Goya und Daumier ſind die Paten mancher Geſtalten. In einem zehnjährigen Kampfe bemüht er ſich immer wieder ſich dieſen ſeinen geiſtigen wie formalen Führern zu entwinden, verſucht er ſeine eigenen Wege zu gehen und ſucht ſie doch immer wieder auf. Die Derbheit und Gedrungenheit eines Bauern-Brueghel vermengt ſich mit dem Grotesken franzöſiſcher Bourgeoisdarſtellung. Vor allem, wenn er die feſte Baſis des Alltagslebens verläßt und nun thematiſch frei zu komponieren oder das tendenziöſe Moment in den Vordergrund zu ſchieben beginnt, wird er unfrei und gerät trotz mancher guten maleriſchen Arbeitsleiſtung ins Stocken. Hier kämpft der junge Künſtler den ſchwerſten Kampf.

In den zahlreichen Porträts ſteigert er ſeine Palette zu immer größerer Farbigkeit; er bewegt ſich hier auf einer ruhigeren Bahn, die ihn leichter den ſteilen Berg ſeiner Entwicklung erklimmen läßt. Im Phyſiognomiſchen, in der Ausdrucksgeſtaltung und Fi-



Hugo Krayn. Venus.



Hugo Krayn. Straße in Davos.

xierung des ſeeliſchen Niederſchlages wurzelte ſeine künſtleriſche Potenz. In den Darſtellungen ſeiner Arbeitertypen ſind es vor allem die treffend gezeichneten Köpfe, die den Bildern ihren großen Reiz verleihen. Manchmal ſetzen ſich ſeine Gemälde nur aus einem Mehrfachen ſolcher lebenswahren Bildnischarakteriſtiken zuſammen, wie z. B. in dem „Gemüſewagen", wo jeder einzelne Kopf als eine Malerei hohen Ranges zu gelten hat.

Das Derbe, Gramdurchfurchte, Wetterfeſte lag ihm mehr als das gefällig Glatte harmloſer Jugendlichkeit. Das Alter intereſſierte ihn mehr als die Jugend, ihn lockte der Kern, nicht die Schale, der Inhalt, nicht das prunkende Gefäß. Darum verſagt er auch faſt überall, wo er als Modemaler einem Auftrage gerecht werden ſoll. Hingegen gelingen ihm bei einigen bekannten Perſönlichkeiten Bildniſſe von ſtarker Wirkung und überraſchender Lebenstreue.

Den Höhepunkt ſeiner Porträtdarſtellungen bilden aber die vielen Wiedergaben der Mutter. Dieſes von der Not des Lebens und der Sorge um ihr einziges Kind gebleichte,

Hugo Krayn. Gemüsewagen.

zarte Gesicht hat er immer wieder gemalt. Zuletzt noch — erst vor wenigen Monaten — hat er sich selbst mit ihr zusammen dargestellt und in diesem Doppelbildnis, in dem er die ganze Fürsorge, Hingebung und mütterliche Selbstlosigkeit zum Ausdruck gebracht hat, ein rührendes Denkmal seiner kindlichen Dankbarkeit gesetzt. —

Neben den Gemälden laufen in all den Jahren viele graphische Arbeiten, besonders Lithographien, da ihn, die stark malerische Natur, die Auswertung der Schwarz-Weiß-Kontraste mit der Kreide und dem Stifte mehr reizte, als die subtilere Strichwirkung der Nadel. Sie gehen auch thematisch mit den Gemälden parallel, wirken jedoch in ihrer schärferen Konzentration des Typischen stärker und schlagender.

Hier versteht man seine Hinneigung zu Daumier besser, da ihm entschieden das Groteske als das wirksamste Ausdrucksmittel für die Darstellung des sich ihm, besonders durch die Einwirkungen des Krieges, immer unerträglicher gestaltenden sozialen Elends erscheinen mußte. In den seit 1914 entstandenen Blättern entwickelt er eine Kraft und Größe, wie sie nur dem vom Feuer überzeugter Anklägerschaft Entflammten innewohnen kann. Er ist nicht mehr der sachliche Darsteller, sondern der tiefer Schürfende, Erkennende,

Hugo Krayn. Theaterpauſe.

Warnende; er iſt — was er früher abzuleugnen verſuchte — der Künſtler des ſozialen Lebens geworden.

Mag nun die Form auch manchmal noch von eklektiſchen Erinnerungen begleitet ſein — ein Zyklus wie die 6 Steinzeichnungen der „Trinker", ein Blatt wie „Die Krüppelſtadt" von 1917 oder „Die Laſtträger" von 1918 ſind künſtleriſche Leiſtungen von ſo erſchütternder Überzeugungs- und ſpontaner Schwungkraft, daß der hierin entwickelte Mut, unbeirrt durch alle Äußerungen mahnender und nörgelnder Kritik auf ſich ſelbſt bauend weiterzuſtreben, ihn wohl bald dieſe Schlacken hätte abwerfen und zu immer höherer Vollendung hätte gelangen laſſen.

Denn nicht Kühnheit oder Vermeſſenheit führten Hugo Krayn ſeine einſamen Wege, ſondern der Mut des Gerechten und das Vertrauen auf Gerechtigkeit. Darum wird auch, wenngleich er ſeinen Weg nicht bis zur vollen Reife hat ſchreiten können, ſein Name und ſein Werk beſtehen.

Die Sozialiſierung der Kunſt

Von C. E. UPHOFF

Vorbemerkung der Schriftleitung. Die nachfolgenden Ausführungen zu einem seit dem Tage der Revolution oft erörterten Thema sind das reife Ergebnis eines ebenso starken wie folgerichtigen Denkens. Sie werden deshalb auch die Beachtung derjenigen finden, die heute vielleicht dem Problem als solchem innerlich noch fremd gegenüber stehen. Von allen sogenannten Kunstprogrammen ist das hier veröffentlichte das im sozialen Geiste am meisten logisch bedingte.

Indem ich es verſuche, einen gangbaren Weg zur Vergemeinſchaftlichung (Sozialiſierung) der geiſtigen und künſtleriſchen Güter zu zeigen, bin ich mir deſſen bewußt, daß meine Vorſchläge erſtens nur das Wirtſchaftliche betreffen können, während eine Reform des künſtleriſchen Geiſtes nur aus den Perſönlichkeiten heraus erfolgen kann, und daß sie zweitens nur bei einer generellen Neuformung der wirtſchaftlichen Verhältniſſe der Geſellſchaft auf gemeinwirtſchaftlicher (ſozialiſtiſcher) Baſis Hand und Fuß haben werden. Die Vorſchläge ſchweben indes nicht ganz in der Luft. Sie ſtützen ſich vor allem auf die Diktatur der materiellen Lage, die nach der immer weiter um sich greifenden Überzeugung nur durch den vollſtändigen Neuaufbau auf neuer — eben ſozialiſtiſcher — Grundlage wiederherzuſtellen iſt. Sie ſtützen ſich ferner — und für mich hauptſächlich — auf den aus den Tiefen der Menſchheit heraufdrängenden neuen Geiſt, der die Aufrichtung des alten Unrechts oder eines halben Rechts nicht dulden wird.

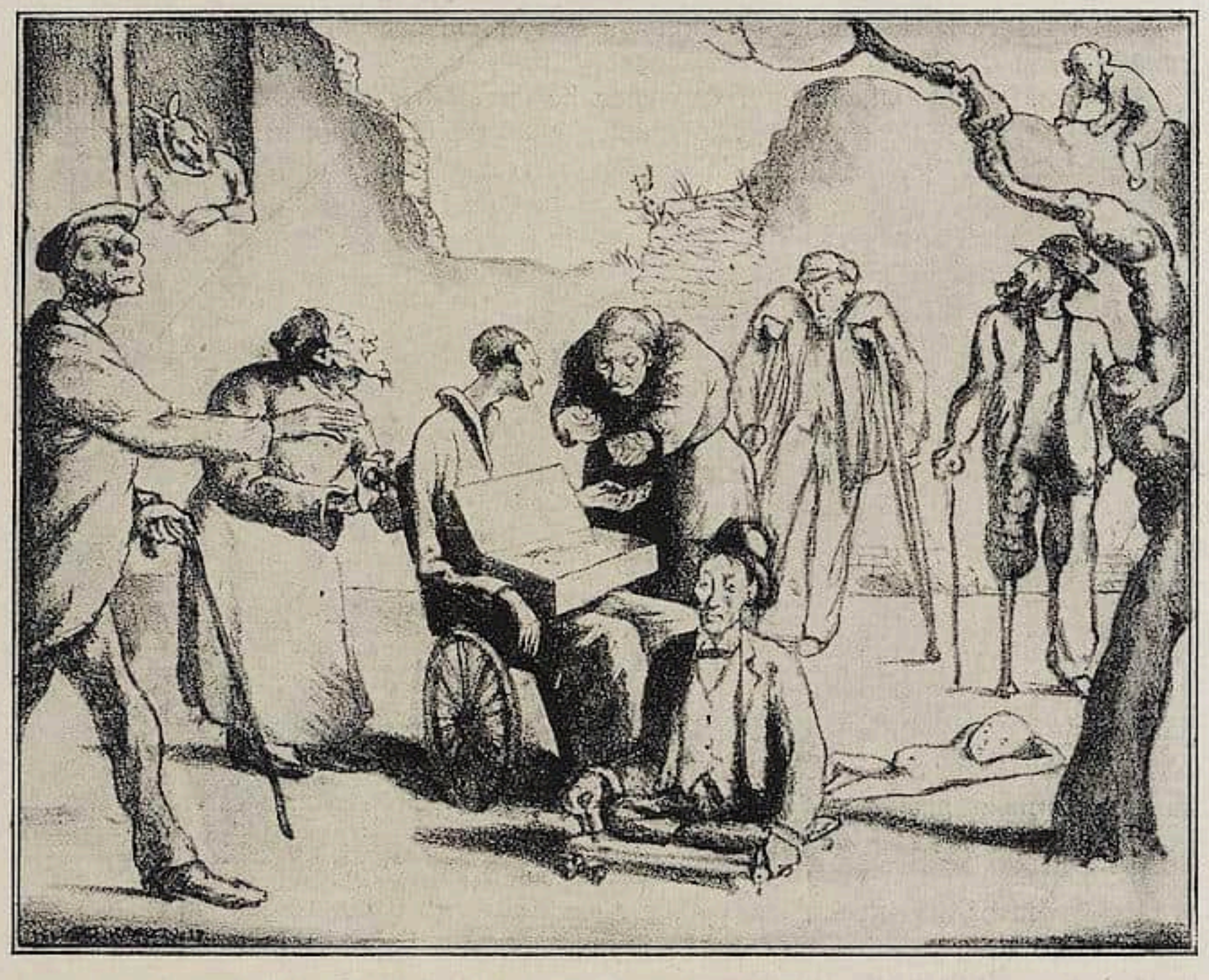
* * *

Die erſte Vorausſetzung für ſozialiſtiſche Maßnahmen iſt die Schaffung einer allgemeinen Rechtsgrundlage, auf der fußend die Arbeit begonnen werden kann. Es iſt aus praktiſchen Gründen ebenſo unſinnig als mit der Idee des Sozialismus unvereinbar, das Sozialiſieren von oben herunter zu beginnen. Keine Regierung vermag ſich einen ſo umfaſſenden Einblick in die einzelnen Berufe zu verſchaffen, daß ſie klipp und klar ſagen könnte, ſo und ſo ſollt ihr es machen. Nur die Angehörigen der Berufe ſelbſt können den Einblick und Überblick haben und nur ſie können im Einvernehmen aller Beteiligten oder wenigſtens der Mehrheit mit der praktiſchen Verwirklichung des Sozialismus beginnen. Eine Regierung kann wie gesagt nur die Rechtsgrundlage für die ſozialiſtiſchen Handlungen der einzelnen bezw. der Genoſſenſchaften von einzelnen — Perſonen und Betrieben — herſtellen und ihnen den nötigen Schutz gewähren. Im übrigen geſchieht das Sozialiſieren von unten her. — Ein anderer weitverbreiteter Irrtum beſteht noch darin, daß gemeint wird, eine völkiſche Gemeinſchaft allein könne nicht durchgreifend ſozialiſieren und alſo müſſe gewartet werden, bis alle Völker den Sozialismus wollen. Es ſteht jedoch nichts im Wege, daß ein Volk nach innen ſozialiſtiſch und nach außen, durch entſprechende Organe vertreten, kapitaliſtiſch wirtſchaftet. Nur die rohe Gewalt (bewaffnetes Einſchreiten, wirtſchaftliche Abſperrung durch die Geſamtheit der anderen Staaten) kann ein Unmöglich bedeuten; ſonſt nichts.

Wie iſt nun die Rechtsgrundlage für ſozialiſtiſche Maßnahmen zu ſchaffen?

Einzig und allein durch folgende Erklärung von oben her:

„Alle (im Erklärungsbereich vorhandenen) wirtſchaftlichen und geiſtigen (alſo auch künſtleriſchen) Güter, ſowie alle zu ihrer Verwertung dienenden Einrichtungen und Veranſtaltungen ſind Eigentum der Geſamtheit. Die Geſamtheit übernimmt dafür die Sicherſtellung aller (materiellen) Lebensbedürfniſſe für jeden Volksgenoſſen nach ſeiner Leiſtung und nach ſeinem Bedarf."



Hugo Krayn. Krüppelſtadt. (Lithographie.)

Ausführungsrichtlinien hierzu:

„Alle einzelnen Enteignungen, Lohn-, Preis-, Verwaltungsregelungen uſſ. beſtehen zu Recht und genießen den Schutz der ſtaatlichen Ordnungsgewalt, wenn ſie folgenden Bedingungen entſprechen:

1. Sie müſſen auf dem (Mehrheits-) Beſchluß einer aus allen Beteiligten gebildeten Genoſſenſchaft beruhen. Die Genoſſenſchaft übernimmt grundſätzlich (und nach Möglichkeit) die Sicherſtellung der Lebensbedürfniſſe jedes Genoſſen und ſeiner Unterhaltungsbedürftigen nach Leiſtung und Bedarf.

2. Eigentumsrechte dürfen nur zugunſten der Allgemeinheit aufgehoben, nicht auf einzelne oder Gruppen übertragen werden.

3. Der bisherige Eigentümer bleibt zunächſt der Allgemeinheit gegenüber verantwortlicher Verwalter ſeines bisherigen Eigentums als Lehensträger der Geſamtheit. Die gegebenen Eigentums-, Lohn-, Erwerbs-, Leitungs- und Ordnungsverhältniſſe bilden den Ausgangspunkt der Neuordnung unter Wegfall des perſönlichen Unternehmergewinns und unter Ablöſung aller Zins- und Rentenanſprüche.

4. Der bisherige Unternehmergewinn wird Eigentum der Geſamtheit und als ſolches zunächſt von der betreffenden Arbeitsgenoſſenſchaft verwaltet. Sowie mehrere ſolche Genoſſenſchaften vorhanden ſind, verwalten ſie ihre Betriebsüberſchüſſe gemeinſam.

5. Alle Löhne, Gehälter, Arbeitsloſenunterſtützungen uſw. ſind nach dem Grundſatze feſtzuſetzen, daß ſie, als Jahreseinkommen berechnet, dem Empfänger alle Mindeſtlebensbedürfniſſe gewährleiſten. Sie ſind, soweit ſie nicht in Natur gegeben und angenommen werden, nach den derzeit im Wirtſchaftsverkehr herrſchenden Preiſen in Geldzeichen auszuzahlen.

6. Die zu gewährleiſtenden Mindeſtbedürfniſſe ſind: ausreichende Ernährung, Kleidung, Wohnung, Recht auf angemeſſene Benutzung der Verkehrsmittel, Schulunterricht, ſtaatsbürgerliche Bildung nach freier Wahl und Fähigkeit, körperliche und geiſtige Geſundheits- und Wachstumspflege.

7. Der Anſpruch jeder Verſorgungseinheit (einzelne oder Familien) auf dieſe Güter wird unter Zugrundelegung einer auf Erfahrungen beruhenden Durchſchnittsberechnung bemeſſen.

8. Innerhalb der Gemeinwirtſchaft werden die Güter, die nicht in Natur empfangen werden, in Geſtalt von Papiergeld angewieſen.

9. Bei der Umwandlung beſtehender Unternehmungen in gemeinwirtſchaftliche werden alle privatwirtſchaftlichen Eigentums- und Rechtsanſprüche nach folgenden (fictiven) Grundſätzen abgelöſt:

a) Alle Beſitztitel, deren Nennwert, zu 5% verzinſt, eine Rente von
mehr als 3000 M. für eine Perſon,
mehr als weitere 2000 M. für einen Ehegenoſſen oder einer anderen erwachſenen Perſon,
mehr als weitere 1000 M. für ein Kind bis zu 5 Jahren,
mehr als weitere 2000 M. für ein Kind von 5 bis 16 Jahren,
einer Verſorgungseinheit (Familie) betragen, werden verſtaatlicht und vom Staate der betreffenden Gemeinwirtſchaft zur Verfügung geſtellt.

b) Alle anderen Anſprüche werden in Rentenanſprüche verwandelt und bleiben, ſoweit die Betriebsüberſchüſſe des Unternehmens es ermöglichen, als ſolche auf zwei Jahre zu Recht beſtehen. Perſonen unter (fictiv) 16 Jahren haben bis zu dieſem Alter, ſolche über 50 Jahre von dieſem Alter an dauernd Anſpruch auf die ihrem Beſitztitel entſprechende Rente ohne Arbeitsverpflichtung.

c) Jeder Inhaber eines Beſitzanſpruches gegen ein vergeſellſchaftetes (ſozialiſiertes) Unternehmen hat bis zum Ablauf von zwei Jahren jederzeit das Recht, in das betreffende Unternehmen oder ein anderes als Genoſſenſchaftler mit allen Rechten und Pflichten derſelben aufgenommen zu werden.

10. Gemeinwirtſchaftliche Genoſſenſchaften treten den anders geordneten Unternehmungen oder Körperſchaften, alſo auch ihrem Staat und anderen Staaten, ſoweit die Gemeinwirtſchaft in ihnen nicht durchgeführt iſt, als ein Geſamtunternehmen gegenüber.

11. Jede gemeinwirtſchaftliche Arbeitsgenoſſenſchaft tritt mit jeder anderen gleichen Genoſſenſchaft über gemeinſame Angelegenheiten in Verhandlung und trifft die Abmachungen für ſie gemeinſam. Alle ſo rechtmäßig zuſtandegekommenen Abmachungen genießen den Schutz des Staates.

12. Alle Arbeitsgenoſſenſchaften ernennen einen Betriebsrat, deſſen Aufgabe die Verwaltung der gemeinſamen Angelegenheiten durch Aufklärung der Beteiligten und

Hugo Krayn.
Lithographiſche Skizze zu dem Zyklus „Trinker".

Einberufung und Vorbereitung der nötigen Beſprechungen und Beſchlüſſe iſt. Die Arbeitsgenoſſenſchaften bilden ferner in gemeinſamen Angelegenheiten gemeinſame Räte (Arbeiträte) und ſind ferner die einzigen Urheber der Verfaſſung, Geſamtverwaltung und Geſamtſtaatsarbeit ſowie der Vertretung nach außen und aller dafür einzuſetzenden Körperſchaften, Ämter und Einrichtungen.

13. Der Staat übernimmt in geeigneten Fällen die Einrichtungskoſten gemeinwirtſchaftlicher Unternehmungen und Verſuche, ohne den Anſpruch auf Rückzahlung außer im Falle ihrer rechtswidrigen Überführung in Einzelbeſitz.

14. Jedermann hat das Recht auf perſönliche Geſtaltung ſeiner Fertigerzeugniſſe, unlösliche Verbindung derſelben mit ſeiner Urheberbezeichnung und auf geſellſchaftliche Bewertung nach ſeinen Leiſtungen (Urheberrecht).

15. Jede Fortſchaffung von Gütern oder Beſitztiteln über die Grenze des Erlaßbereichs dieſer Erklärung ohne vollen Gegenwert in Natur und ohne Zuſtimmung der Geſamtheit bezw. deren Vertretung iſt verboten.

* * *

Nachdem ſo die Rechtsgrundlage für ſozialiſtiſche (gemeinwirtſchaftliche) Maßnahmen gegeben und der einzuſchlagende Weg in den weſentlichen Punkten umriſſen iſt, kann das Sozialiſieren von unten herauf ungehindert beginnen.

Im Bereiche der bildenden Künſte würde der Weg ungefähr wie folgt einzuſchlagen ſein:

Die Maler, Bildhauer, Architekten, Kunſtgewerbler innerhalb derjenigen Wirtſchaftskörper, wo die Erklärung der Vergemeinſchaftlichung der Güter erfolgt iſt, ſchließen ſich zu wirtſchaftlichen Genoſſenſchaften zuſammen, die über den geſamten vorhandenen und weiter erſtehenden Beſtand an Kunſtgütern (Bildern uſw., Plaſtiken, Entwürfen usf.), ſowie über das ſonſt der Enteignung verfallene Vermögen der Einzelnen und Geſellſchaften die Verfügung haben. Den Genoſſenſchaften ſind ferner zugehörig alle Kunſthändler, öffentlichen oder privaten Beſitzer von Kunſtſammlungen und Kunſtwiſſenſchaftler.

Die Genoſſenſchaften ernennen einen Betriebsrat, gemäß Punkt 12 der Ausführungsrichtlinien. Der aus den Betriebsräten gebildete Arbeitsrat beſorgt den Abſatz der künſtleriſchen Produkte durch Austauſch oder Verkauf. Der dabei erzielte Gewinn wird an die einzelnen Genoſſen zur Beſtreitung ihrer Lebensbedürfniſſe (Punkt 5 und 6) zurückgeführt. Danach verbleibende Überſchüſſe dienen zur Errichtung einer Betriebs- und Rentenkaſſe. Noch weitere Überſchüſſe werden an die Staatsſpitze zur Verwendung im gemeinwirtſchaftlichen Sinne abgeführt.

Aus den Betriebsräten bezw. dem Arbeitsrat wird zweckdienlich eine Repräſentationskörperſchaft gebildet, die ihre Mitglieder in die ſtaatlichen Innen- und Außenvertretungen entſendet. Dieſe Körperſchaft könnte auch aus Urwahlen hervorgehen.

Es wären periodiſche und dauernde Kunſtausſtellungen zu ſchaffen, die von Kunſthändlern geſchäftlich zu leiten wären. Hierbei aſſiſtieren müßten Künſtler und Kunſtwiſſenſchaftler.

Die Ausſtellungen müſſen juryfrei ſein und jedem Genoſſenſchaftler iſt das Recht zur Beſchickung mit einer für jeden Genoſſen gleichen Anzahl von Werken zu gewährleiſten.

Die Feſtſetzung des Verkaufs- bzw. Austauſchwertes der Kunſtwerke geſchieht durch die aus Künſtlern, Kunſtwiſſenſchaftlern und Kunſthändlern gebildeten Ausſtellungsräte.

Die Leiſtungsentſchädigung der einzelnen Genoſſenſchaftler hat ſich erſtens nach ihrem tatſächlichen Bedarf, zweitens nach dem Marktwert ihrer Leiſtungen zu richten. Das Urteil hierüber iſt einesteils aus dem Urteil des Ausſtellungsrates, zweitens durch die von ſelbſt zutage tretende Bewertung der Allgemeinheit zu gewinnen. Ein Schiedsamt iſt zu bilden, das über die Beſchwerden jener Künſtler, die ſich benachteiligt fühlen, entſcheidet. (Mehr zu tun, um die materiellen Intereſſen der Einzelnen zu wahren, iſt ſchlechterdings unmöglich, oder es müßte überhaupt ein ganz anderer Weg gewählt werden, nämlich das Verbot, Kunſtwerke materiell zu bewerten, zu Handelsobjekten zu machen. Der Staat müßte Abnehmer aller künſtleriſchen Produkte werden; er müßte die Einzelnen entlohnen und über die Verwendung der Kunſtwerke unter ſachverſtändiger Leitung entſcheiden.)

Die Rentenfrage iſt ſo zu löſen, daß jeder Kunſtgenoſſenſchaftler, der die Grenze des feſtzuſetzenden arbeitspflichtigen Alters überſchritten hat oder vorher arbeitsunfähig geworden iſt, nebſt ſeinen unterhaltungsbedürftigen Angehörigen durch die Rente die Möglichkeit zu einem menſchenwürdigen Daſein hat. Die Grundrente könnte durch einen Ehrenſold erhöht werden. Der Beginn der Arbeitspflicht für die lernenden Künſtler müßte etwa in die Mitte des dritten Lebensjahrzehnts verlegt werden. Die Höhe der Rente wird durch die freie Lernmöglichkeit nicht berührt.

Die Verwaltung der beſtehenden Sammlungen von Kunſtwerken wird den gemeinwirtſchaftlichen Kunſtgenoſſenſchaften übertragen. Die Genoſſenſchaften können allein oder in Gemeinſchaft mit andern Genoſſenſchaften die beſtehenden Sammlungen erweitern und neue gründen. Der Staat kann nur mit Zuſtimmung der Genoſſenſchaften und dieſe nur mit Zuſtimmung des Staates über die Beſtände der Sammlungen verfügen.

Die Genoſſenſchaften haben das Recht der dauernden, freien Benutzung aller zu künſtleriſchen Zwecken dienenden Gebäude, Einrichtungen uſf. Sie übernehmen vorhandene und gründen nach Bedarf neue künſtleriſche Lehranſtalten, begründen den Lehrplan und die Verfaſſung. Lehrplan und Verfaſſung werden durch Schulparlamente, beſtehend zu gleichen Teilen aus Lehrern, Schülern und Künſtlern, die weder Lehrer noch Schüler ſind, in den Einzelheiten ausgeſtaltet bezw. wo nötig abgeändert. Die Wahl der Lehrer geſchieht periodiſch durch die Kunſtlehrlinge; ſie wird durch die Genoſſenſchaft beſtätigt. Die Entlaſſung von Lehrern muß auf einen Mehrheitsbeſchluß der Schüler hin erfolgen.

Für die Kunſtſchüler muß Schulzwang beſtehen. Reifeerklärungen, gegebenenfalls vorzeitige, erfolgen durch Beſchluß der Lehrer. Der Kunſtlehrling kann auch bei freien Künſtlern ſeine Lehrzeit abſolvieren. Die Beſchickung der genoſſenſchaftlichen Ausſtellungen oder eine ſonſtige Veröffentlichung ihrer Werke iſt den Schülern vor ihrer Reifeerklärung nicht zu geſtatten. Nur die Reifeerklärung gibt das Recht, innerhalb und außerhalb der Genoſſenſchaft als freier Künſtler zu wirken. Ohne dieſe Erklärung iſt künſtleriſches Auftreten nicht zu erlauben.

* * *

Es wird zweifellos der Fall ſein, daß die Kunſtgenoſſenſchaften im Anfang nicht über die Mittel verfügen, um die ihnen obliegenden Aufgaben aus eigenen Kräften erfüllen zu können. Hier muß ihnen der Staat im Sinne des 13. Punktes der Ausführungsrichtlinien beiſtehen.

Der Staat als der Verwalter der Intereſſen aller Genoſſenſchaften hat ein Kontrollrecht über das wirtſchaftliche Gebahren auch der Kunſtgenoſſenſchaften.

Die wirtſchaftlich miteinander verwandten Kunſtgenoſſenſchaften beraten laut Punkt 12 ihre Angelegenheiten gemeinſam und treten laut Punkt 10 allen anders als gemeinwirtſchaftlich geordneten Unternehmungen innerhalb oder außerhalb der Staatsgrenzen als Geſamtunternehmen gegenüber.

Die Genoſſenſchaften bilden ſich aus allen mehr als 25 Jahre alten Kunſtſchaffenden beiderlei Geſchlechts. Die noch nicht 25jährigen treten in die Lehrwerkſtätten ein und unterſtehen den für die Schüler vorgeſehenen Beſtimmungen. Diejenigen, welche ſich weigern, haben nicht das Recht zu öffentlichem künſtleriſchen Auftreten; ebenſowenig diejenigen, welche ohne Reifeerklärung die Lehrwerkſtatt verlaſſen. Die Zulaſſung ſolcher künſtleriſch Tätigen zum öffentlichen Auftreten kann letzten Endes erfolgen, wenn eine mit dementſprechenden Rechten ausgeſtattete Körperſchaft, die der Kunſtgenoſſenſchaft angehört, die außerhalb der Schule erlangte Reife anerkennt. Der Außenſeiter wird dadurch ohne weiteres Genoſſenſchaftler.

* * *

Ich habe hiermit in großen Umriſſen den Weg gewieſen, wie die Sozialiſierung der bildenden Kunſt erfolgen könnte bezw. ſollte. Den Einzelheiten nach ſind zweifellos Änderungen möglich und nötig; dem Sinne nach könnte jedoch nicht anders verfahren werden.

Stellt nun die bildende Kunſt in Deutſchland ein zur alsbaldigen Sozialiſierung geeignetes Objekt dar?

Die Frage läßt ſich bejahen, ſofern erſtens genügende Kunſtwerte vorhanden ſind und weiter geſchaffen werden, die einen gewinnbringenden Abſatz beſonders an andere Staaten gewährleiſten —, ſofern zweitens dieſe uns meiſt feindlich geſinnten Staaten geneigt ſind, Kunſtwerke von uns zu kaufen bezw. ſie gegen andere uns nötige Dinge auszutauſchen —, ſofern drittens in Deutſchland ſelbſt neue Abſatzmöglichkeiten geſchaffen werden.

Die ſich im wirtſchaftlichen Zuſammenbruch befindende Volksgemeinſchaft ſteht vor der Frage, wie ſie ſich zu ihrer notleidenden Künſtlerſchaft ſtellen will. Milde Gaben können bei der Lage, wie ſie iſt, nichts helfen. Es müßte auf großzügige Art Abſatzmöglichkeit geſchaffen werden, entweder über die Landesgrenzen hinaus oder im Lande ſelbſt. Dies letztere wäre möglich durch Bereitſtellung aller geeigneten öffentlichen Gebäude, vor allem der Schulen, für künſtleriſche Ausſchmückung und Ausgeſtaltung. Der gänzlich arme Staat vermöchte natürlich keine Phantaſiepreiſe zu bezahlen; er könnte eine annehmbare Arbeitsentlohnung bewilligen, mehr nicht. Und er würde hiermit den allermeiſten Kunſtſchaffenden einen unſchätzbaren Dienſt erweiſen, denn ſie mußten ſich bislang durch das Leben hindurchbetteln und hindurchabenteuern.

Wenn der Staat ſich überhaupt für die künſtleriſchen Dinge intereſſieren will, ſo bleibt kaum eine andere Löſung als dieſe übrig. Greift er ſie auf, ſo kann und muß die bildende Kunſt ſozialiſiert werden. Sie muß es dann allein aus dem einen Grunde, damit nicht eine kleine Zahl von auf dem Kunſtmarkte Anerkannten und deren Geſchäftsmachern hohe Gewinne macht und für ſich behält, während die Mehrheit kärglich leben muß. In einer Kunſtgenoſſenſchaft, die nach meinen Ausführungen organiſiert iſt, werden die Übergewinne an die genoſſenſchaftliche Geſamtheit verteilt. Sie werden allerdings auch den Halb- uud Kaumkönnern zugute kommen; aber das kapitaliſtiſche Zeitalter hat unter vielen Greueln auch dies beſondere der Vielzuvielen in der Kunſt gezüchtet, die vermögenaufhäufenden Künſtler und Kunſthändler haben Tauſende durch ihr Beiſpiel zur Kunſt verlockt. Sie mögen nun auch die Folgen tragen und mit den Gewinnen, die ſie gemacht haben und noch machen könnten, das Künſtlerproletariat bis zum hoffentlich baldigen Ausſterben über Waſſer halten. — Der Staat könnte durch eine ausreichende Subvention der Kunſtgenoſſenſchaften das Seinige tun und dagegen die Bedingung ſtellen, daß ihm für ſeine Zwecke Werke ohne Gewinnaufſchlag, nur gegen angemeſſene Entlohnung in entſprechender Zahl geliefert werden.

Ich muß zum Schluß eine perſönliche Bemerkung anfügen: Nur mein Verſtand, nicht mein Herz iſt an dem beteiligt, was ich hier niederſchrieb. Es iſt mir bewußt, daß ich für tauſende denke, deren Auchkünſtlerſchaft wegen es ſich nicht zu denken verlohnt. Vielleicht iſt es gar ein Vergehen an der hohen Kunſt, für dieſe Vielzuvielen, die ſich in oft unverſchämter Anmaßung mit ihrem Nichtkönnen ſpreizen, überhaupt etwas zu unternehmen. Aber ſie ſind . . . auch Menſchen.

Wahrſcheinlich wird eine andere Löſung der wirtſchaftlichen Kunſtfrage als die hier Skizzierte überhaupt nicht möglich ſein. Der Sozialismus iſt heute nicht mehr Sache des freien Entſchluſſes ſondern der bitteren Notwendigkeit. Wie im geſamten Wirtſchaftsleben ſo auch im Wirtſchaftsbetriebe der Kunſt iſt die Lage ſo, daß die Volksgeſamtheit das Profitmachen und Kapitalanhäufen Einzelner nicht mehr geſtatten kann. Der Leiſtungsfähigere wird den minder Starken und Begabten, die vorläufig noch, dank

dem bis geſtern herrſchenden mittelalterlichen Syſtem, die Mehrheit ausmachen, den Überſchuß ſeiner Arbeit zugutekommen laſſen müſſen. Der Künſtler wird eine Entlohnung empfangen, die für abſehbare Zeit gerade ſo bemeſſen ſein wird, daß er ſein und ſeiner direkten Angehörigen Daſein ſchlecht und recht zu friſten vermag. Man wird vielleicht Mittel und Wege erſinnen können, daß dem tatſächlich Hochbegabten ein freierer Spielraum zum Auswirken ſeiner Kräfte eröffnet wird. Aber er wird ſeine kapitaliſtiſchen Gelüſte unterdrücken und ſich wieder darauf beſinnen müſſen, daß der Künſtler höhere Aufgaben als das Profitmachen und Geldanhäufen zu erfüllen hat. — Aus dieſem Grunde begrüße ich nicht nur den kommenden Sozialismus, ſondern auch den gegenwärtigen Zuſammenbruch auch der kapitaliſtiſch entarteten Kunſt! Dieſer Zuſammenbruch wird unter den Entarteten und Vielzuvielen aufräumen, für die man nicht auf Löſungen aus der Klemme ſinnt, weil ſie auch der Kunſt zugezählt werden oder ſich ihr in unverſchämter Anmaßung zurechnen, ſondern weil man ihnen als auch Menſchen gegenüber das menſchliche Gefühl nicht verleugnen kann.

Es iſt jedoch eine andere Art von Menſchen und Künſtlern im langſamen, vorläufig kaum wahrnehmbaren Aufſteigen begriffen —, eine Art Menſchen, denen die Errettung aus dem ethiſchen und äſthetiſchen, dem geiſtigen und ſeeliſchen, dem kulturellen Zuſammenbruch bedeutend wichtiger iſt als die aus dem materiellen. Und für die ſo Gerichteten bei Tag und Nacht zu denken, das wird mir — Verzeihung wegen der perſönlichen Wendung am Schluß — eine gelegenere Aufgabe ſein.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Über die Umgeſtaltung der Muſeen

im Sinne der neuen Zeit hat Wilhelm R. Valentiner ſoeben im Verlag von G. Grote-Berlin eine Schrift erſcheinen laſſen, in der das wichtigſte Inſtrument für die künſtleriſche Bildung des Volkes von neuen Geſichtspunkten aus betrachtet und im Beſondern im Hinblick auf die Berliner Verhältniſſe grundlegenden Erörterungen unterzogen wird. Die Gedankenführung Valentiners iſt klar und überzeugend. Vieles von dem, was der Verfaſſer fordert, iſt gerade an dieſer Stelle, und zwar bereits vor der Revolution, des öfteren bewußt unterſtrichen worden, als ſich unſere von höchſter Stelle aus propagierte Muſeumspolitik vor dem Geiſte der neuen Zeit im Sinne der alten imperialiſtiſchen Weltordnung engherzig verſchloß. Und anderes, das damals den beſtallten Hütern der Tradition als wahrhaft revolutionär erſchien, iſt längſt eine ſelbſtverſtändliche Forderung des Tages geworden. Weit entfernt, den Valentinerſchen Vorſchlägen in allen Punkten ohne Vorbehalt zuzuſtimmen, müſſen wir doch den befreienden Zug ſeiner Gedanken rückhaltlos anerkennen. Soweit die ſoziale Seite des Problems zur Diskuſſion ſteht, gibt es kaum eine Einwendung zu machen, und auch der vom Verfaſſer ſkizzierte neue Muſeumstyp entſpricht nur dem rein künſtleriſchen Verlangen der Zeit. Er wird kommen, wenn überhaupt wieder die Pflege der Kunſt Angelegenheit des ganzen Volkes ſein ſoll. Dagegen ſtehen dem von Valentiner geforderten Muſeum der Meiſterwerke keine ſachlichen Bedenken, wohl aber unermeßliche Schwierigkeiten äußerer Art entgegen, ſolange die Einheit des Reiches (zumal die geiſtig-künſtleriſche) nur als ſchöner Traum in den Köpfen der Idealiſten Geltung hat. — Valentiner weiß überall ſeine Ausführungen durch die Wahrnehmungen einer

langjährigen internationalen Erfahrung zu ſtützen. Seine univerſale Bildung iſt ihm Mittel, das Problem im großen zu durchleuchten und das Weſentliche klar herauszuſchälen. Intereſſant und zweifellos richtig, was er u. a. über den Typ des neuen Muſeumsleiters zu ſagen hat. Wann aber wird ſich ſolche Wahrheit in der Praxis durchſetzen? B.

Qualität oder Quantität? (Deutſcher Kunſtexport.)

Da es keinen Sinn hat, ſeine Augen vor der Tatſache zu verſchließen, daß wir einer armen oder doch wohl wenigſtens minderbegüterten Zukunft entgegengehen, wird es Zeit, ſich ernſthaft mit der Frage zu beſchäftigen, was aus Kunſt und Kunſtgewerbe in dieſer Zeit werden ſoll. Es iſt bei uns über dieſe Dinge ſo viel geklagt worden, daß wir darüber faſt vergaßen, wie ſehr Künſtler und Kunſtgewerbler im kaiſerlichen Deutſchland allmählich zu Bürgern geworden ſind, d. h. zu Menſchen, deren ſoziale Poſition vielleicht zu wünſchen übriglaſſen möchte, deren materielle Lage aber, beſonders oft im Verhältnis zum Werte ihrer Arbeit, eine relativ recht gute war. Zum mindeſten im letzten Jahrzehnt war die Kunſt bei uns gewohnt, zu verdienen, und das keineswegs bloß in ihren Meiſtern. Die Preiſe für die künſtleriſche Arbeit und vielleicht noch mehr die Preiſe für die ſogenannte künſtleriſche Arbeit ſtiegen von Jahr zu Jahr an, und im Vergleiche zu anderen Ländern müſſen wir immerhin ſagen, daß zum mindeſten in dieſen Dingen weniger Grund zu Klagen als Klagen vorhanden war.

Nun kommt eine andere Zeit, und dieſe Zeit wird die Lage der Kunſt — Kunſt immer im weiteſten Sinne genommen — durchaus verändern. Verſuchen wir den Tatſachen ins Auge zu ſehen und die notwendigen Konſequenzen zu ziehen.

Was man dem Deutſchen in den letzten Jahren des großen induſtriellen Aufſchwungs vom Auslande her immer wieder zum Vorwurf machte, war, daß er Quantitätsarbeit leiſtete und keine Qualitätsarbeit. Wer jemals in Überſee war und dort mit den engliſchen Kaufleuten unvoreingenommen geredet hat, der wird wiſſen, daß ſie ihr Klagelied niemals gegen die Konkurrenz, wohl aber gegen dieſe Konkurrenz anſtimmten. Sehen wir die Dinge unvoreingenommen an, ſo kann man ihnen nicht völlig unrecht geben, am allerwenigſten auf dem Gebiete der Kunſt. Die ganze Verliederung auf dem deutſchen Kunſtgebiete, die für das letzte Jahrzehnt unſerer Entwicklung ſo überaus charakteriſtiſch iſt, war nichts anderes, als ein bewußtes, durchaus nicht immer ſauberes Sicheinſtellen auf Quantitätsarbeit. Von der Handvoll großer Künſtler aller Gebiete kann hierbei natürlich nie die Rede ſein, wohl aber von dem Niveau. Und dieſes Niveau ging ganz ſchlicht auf Maſſenabſatz, beſchäftigte ſich durchaus mit der Frage: Was iſt ſo dumm und ſo trivial, daß es unbedingt jedermann gefallen muß? Alſo mit einer Frage, die juſt die einzige iſt, welche ſich die Kunſt niemals ſtellen darf. Die Tauſende und aber Tauſende ebenſo geſchmacklos wie lieblos gemachter Dinge des Kunſtgewerbes, die nicht nur im Lande blieben, ſondern bewußt in den Export geworfen wurden, haben unſer künſtleriſches Anſehen, unſer kulturelles Anſehen im Ausland enorm geſchädigt. Ob dabei die frühere Geſchmackloſigkeit nun durch einfache Linien erſetzt wurde, bleibt gleichgültig, dieſe einfachen Linien waren genau ſo phantaſielos und lieblos wie die frühere Art. Und man brauchte bloß durch das Zentrum einer Großſtadt zu gehen und in die vielen Bilderläden hineinſehen, wo die echten Ölgemälde für das Bürgerheim zum Preiſe von 50 bis 5000 Mark nebeneinander hingen, um allen Reſpekt vor den deutſchen Malern zu verlieren. Der eine malte nur Tiere, der andere nur Landſchaften, der dritte nur Liebesſzenen oder ſchöne Frauen, und ganz zu allerletzt wurde auch der Impreſſionismus, dieſes Heiligtum künſtleriſcher Technik, in gleich unglaublicher Weiſe verkitſcht. Die Maler ſpezialiſierten ſich, jeder malte immer dasſelbe, um nur recht viel und recht ſchnell davon malen zu können. Nicht nur allein für Deutſchland, in Südamerika etwa begegnete man dem deutſchen Kitſch auf Schritt und Tritt. Die amerikaniſchen Auktionen moderner deutſcher Bilder im Weltkriege haben uns die berechtigte Quittung für dieſe Quantitätsproduktion eingebracht.

Nicht die wahren Künſtler, die ihre eigene Bahn ſtets für ſich ziehen, wohl aber die Maſſe der Künſtler und Händler muß ſich darüber klar ſein, daß die Zeit dieſer Quantitätsproduktion vorüber und daß dieſes große Geſchäft endgültig bankerott iſt. Es heißt, ſoll nicht wieder eine Hungerleiderperiode für die Maſſe der Kunſtarbeiter und Kunſthändler anbrechen, ſich mit Energie auf eine neue Deviſe einrichten. War die Deviſe bisher „billig und ſchlecht", ſo muß die Deviſe jetzt ſein „teuer aber gut". Wir werden in der Quantitätsproduktion nicht mehr mit der Konkurrenz Schritt halten können, die Tore werden uns ſo verrammelt ſein, daß ſie immer wieder billiger ſein kann, als wir. Soll Deutſchland

eine Zukunft auf dem Gebiete der Kunſt haben, ſo muß es all ſeine Kräfte, all ſein Können und ſeine Klugheit auch auf dem Gebiete der Kleinkunſt daranſetzen, das klaſſiſche Land der Qualitätsproduktion zu werden. Bei einem Werke der Kunſt oder des Kunſtgewerbes, das aus Deutſchland kommt, muß die ganze Welt wiſſen, daß es zwar teuer, wenn es ſein muß unverſchämt teuer, daß es aber auch fabelhaft gut iſt. Denn unſere Abnehmer werden viel reicher ſein als wir. Mit derſelben Arbeit und in derſelben Zeit, die bisher zehn Dinge hervorbrachten, darf allerhöchſtens noch eines entſtehen. Das wird praktiſche Kunſtpolitik ſein. Denn dieſes eine Ding, ſo teuer es auch ſein mag, wird immerhin wertvoller ſein, als die zehn andern zuſammen, und es wird ſich vielleicht, ſetzt ſich nur Deutſchland in dieſem Sinne durch, an dieſem einen Dinge mehr verdienen laſſen, als an den zehn anderen zuſammen. Machen wir nicht Ernſt damit, in dieſem Sinne umzulernen, ſo werden Kunſt und Kunſtgewerbe bei uns einen ungeheuerlichen materiellen Zuſammenbruch erleiden: das eigene Land wird ſie nicht mehr ſättigen können und dazu werden wir exportunfähig ſein. Unſere Gegner im Weltkriege werden dann die ganzen Poſitionen erben, aus denen ſie uns jetzt nur ſcheinbar verdrängt haben.

Es ſoll gar nicht von den ideellen Momenten der Sache die Rede ſein, obwohl dieſe dem Schreiber dieſer Zeilen eigentlich die wichtigſten ſind. Nicht davon, wie nötig wir nach dem reinen Mammonismus endlich wieder ſo etwas wie eine deutſche Kultur haben. Und nicht davon, wie unendlich wichtig das Niveau auch für die Spitzen iſt. Dieſe ſchönen ideellen Folgen kommen mit der materiellen Erkenntnis ſchon von ſelbſt.

Kappa.

Pariſer Zukunftskunſt

Ventura Garcia Calderon (welch klangvoller Name!) und Gaſton Picard haben in der Grande Revue eine Umfrage über die Zukunft der Künſte veranſtaltet und ſich zuerſt an Marinetti gewandt. Die Auszüge, die der Temps aus der Antwort des großen Bolſchewiſten mitteilt, laſſen erkennen, daß Marinetti auch nach dem Kriege ein begeiſterter Verehrer des Krieges geblieben iſt. Seine künſtleriſchen Ziele ſind immer noch die gleichen. „La Beauté passéiste, romantique, symboliſte et décadente“ ſoll endgültig begraben werden. Wenn die Welt von allem Vergangenen gereinigt ſein wird, ſoll aus „la splendeur géométrique et mécanique“ eine neue Kunſt geſchaffen werden. Die elementaren Prinzipien dieſes neuen Stils ſind „le soleil par la volonté, l' oubli hygiénique. l' espoir, le désir, le périssable, l' éphémère, la force bridée, la vitesse, la lumière, l'ordre, la discipline, la méthode . . .“ Das wird erreicht durch „l' instinct de l' homme multiplié par le moteur; le sens de la grande ville; l'optimisme agressif qu' on obtient par la culture physique et les sports . . . la passion pour le succès, le record, l' imitation enthousiaste de l' électricité et de la machine . . .“

Über den Futurismus hinaus geht der Sphärismus, der eine höchſt originelle Kombination von Futurismus und Kubismus darzuſtellen ſcheint. Madame Berthe de Nyse iſt die Erfinderin des Sphärismus. Boleslav Biégos hat den klaſſiſchen Stil des Sphärismus geſchaffen. Das Prinzip dieſer Kunſt beruht darin, daß Geſichter durch ineinander geflochtene Kreiſe wiedergegeben werden. Wenn dieſe ſtark farbigen Kreiſe ſich bewegen könnten, ſo wäre das ein Kaleidoskop. So banal aber ſind die Sphäriſten nicht. Sie aber tragen dieſe Kreiſe in Farben auf die Leinwand auf und überlaſſen in taktvoller Zurückhaltung der Phantaſie des Beſchauers aus den vertüterten Kreiſen menſchliche Formen zuſammenzuflechten.

Was den Kubismus betrifft, ſo gehen wieder einmal Notizen durch die Preſſe, daß Picasso ſich vom Kubismus abgewandt habe. Einer ſeiner Freunde berichtet im Figaro, daß Picasso gegenwärtig „fait de la peinture académique“. „Kürzlich“, berichtet Eugène Montfort, „habe ich eine Freundin zu Picasso geführt, die verzweifelt vor den kubiſtiſchen Gemälden ſtand. Endlich ſagte ſie: ‚Alors . . . mais alors . . . vous voyez les choses comme cela? . . .‘ “

Picasso, malgré son flegme, eut un haut-le-corps, et avec son accent espagnol si amusant, il répondit vivement: — Oh! Mais ça serait effroyable! ça serait effroyable, madame! . . .

O. G.

Sammlungen

Die Rückkehr der alten Meiſter in den Louvre

Nunmehr ſind die letzten Kunſtwerke des Louvre und des Luxembourg, die im Jakobinerkloſter in Toulouse untergeſtellt waren, nach Paris zurücktransportiert. Der erſte Transport nach Toulouse fand am letzten Auguſtſonntag 1914 ſtatt. Im Juni 1916 wurde ein Teil der Tapiſſerien, Möbel und Bilder im Muſeum zu Toulouse öffentlich ausgeſtellt. Im Auguſt 1918 drohte den Kunſtwerken durch Feuer im Nebengebäude des Kloſters Gefahr. Angeblich ſind alle Kunſtwerke unverſehrt wieder in Paris eingetroffen.

London

Die Handschriftensammlung des Britischen Museums erhielt kürzlich von dem bekannten Sammler Jates Thomson ein prachtvolles Pergament aus der Zeit Eduards II., das St. Omer-Psalterium, das eine der schönsten Handschriften des 14. Jahrhunderts ist. Derselbe Stifter vermachte sodann dem Fitzwilliam-Museum eine nicht minder berühmte Handschrift, das Metzer Zeremonien-Buch, das zu Anfang des 14. Jahrhunderts für Bischof Raynaud de Bar gefertigt worden ist und 42 große Miniaturen enthält, die zum Teil mit genrehaften Darstellungen durchsetzt sind.

München

Die Münchener graphische Sammlung setzt die Folge ihrer Neuerwerbungen als Sonderausstellung fort und zeigt gegenwärtig die im letzten Jahr erworbenen Arbeiten vorwiegend Münchener Herkunft, die nur zum Teil künstlerisch Bedeutsames bringen. Daneben sieht man von einigen älteren Meistern Arbeiten, die historisch unantastbar sind. Als solche seien genannt Zeichnungen von Schnorr von Carolsfeld, Studienblätter des Wilhelm von Diez, eine seltene Landschaftsradierung von Wilhelm Leibl und endlich von Karl Haider zwei ältere Zeichnungen, die eine Landschaft und ein Porträt darstellen.

Ausstellungen

Kunst in der französischen Schweiz

Eine Vereinigung bildender Künstler hat in Genf unter dem Namen „Puits d'Or" einen neuen Kunstsalon eröffnet, bei dem jeder kunsthändlerische Betrieb ausgeschaltet sein soll. Die Idee ist an sich nicht neu, aber es wird von der Qualität der Darbietungen abhängen, ob sie lebensfähig sein wird.

In der Galerie Muriset sieht man zurzeit schweizerische Graphik älteren Datums, die teilweise an 1870/71 erinnert. Außerdem werden Stiche, Aquarelle und Lithographien nach älteren Ansichten der Kantone gezeigt.

Im Ganzen macht die Welschschweiz sehr starke Anstrengungen, um das Kunstleben mit neuem Elan zu erfüllen, wobei sie allerdings in der Hauptsache auf Pariser Import angewiesen ist. So sieht man in der Galerie Leopold Robert Gemälde von Paul Theophile Robert und Louis de Meuron, die, innerlich wahlverwandt, im Geist und farbigen Aufbau Vortreffliches zeigen.

In Lausanne hat der Vertreter des Hauses Bernheim jeune in Paris in der Nähe seiner bereits bestehenden Ausstellungsräume in bester Lage der Stadt einen neuen Saal eingerichtet, in dem man ausgewählte Werke französischer Kunst, darunter eine Reihe von Dégas'schen Zeichnungen und Pastellen sieht.

Eine Kunstausstellung der Ententestaaten in Paris

Im Petit Palais zu Paris wird demnächst eine Ausstellung alter und moderner Kunst aller Ententestaaten eröffnet werden. König Alfons wird für diese Ausstellung die in seinem Besitz befindlichen Werke von Goya leihen und „les musées de la Péninsule" (ob darunter auch der Prado begriffen ist, geht aus der Presse nicht hervor) werden die Velasquez aus ihrem Besitz nach Paris senden. Aus Italien werden die Meister von Venedig von Bellini bis Tizian und Canaletto vertreten sein. Die serbische, kroatische und slovenische Kunst soll ebenfalls vorgeführt werden. Besondere Säle sind der Kunst der Gegenwart eingeräumt. Merkwürdigerweise hat man die Portugiesen einzuladen vergessen. Louis Vauxcelles widmet im Excelsior der alten und neuen Kunst Portugals einen längeren Artikel und bildet das Tryptichon von Nuno Gonçalvès aus dem Jahre 1450 ab.

Berlin

In der Galerie Ferdinand Möller, Potsdamer Straße 134c, wurde eine umfangreiche Aquarellausstellung eröffnet. Vertreten sind: Böcklin, Siegel, Arthur Degner, Franz Domscheid, Hermann Goebel, Kurt Herrmann, Ulrich Hübner, Walter Klemm, Oskar Moll, Max Pechstein, Christian Rohlfs, Wolf Röhricht, Schmidt-Rottluff, Erich Waske.

Bern

Die Kunsthalle hat Mitte April eine Gesamtausstellung von Kuno Amiet eröffnet, die einen beinahe lückenlosen Überblick über das Werk des Meisters und seine Entwicklung vermittelt.

Leipzig

Die Aprilausstellung von P. H. Beyer & Sohn bringt Gemälde des Dresdner Künstlers Rudolf Otto, außerdem Einzelwerke von Feuerbach, Otto Greiner, Th. Hagen, Max Klinger, Kuehl, Schleich, Stadler, Thoma, Zügel. Im graphischen Kabinett: Die Mappe, Vereinigung Münchner Graphiker, der unter anderen Gulbransson, Th. Th Heine, M. Caspar-Filser, E. Scharff, Peter Halm, Schinnerer, Kubin, E. Kirchner und R. Sieck angehören.

Unter der Firma: Bildnerei (Brückner & Kneisel) wurde in Leipzig, Dittrichring, ein neues Unternehmen eröffnet, das sich in der Hauptsache dem Vertrieb plastischer Kunstwerke widmen will. Die erste Ausstellung bringt vorwiegend Bronzen. Stark vertreten sind Reinh. Carl, M. Molitor, F. Pfeifer, C. Seffner. Für Plaketten: Hugo Becker, Bruno Eyermann, Hans Zeißig. Weitere Künstler für Bronzen: Moritz Fritzsche, Joh. Hartmann, Ad. Lehnert, Josef Magr, Alfred Thiele. Marmorskulpturen von Reinh. Carl, Paul Stuckenbruck. Malerei: Hugo Becker, Gustav Wustmann, letzterer Künstler hauptsächlich mit Interieurs.

München

Bei Hans Goltz zeigt Heinrich Maria Davringhausen, ein jüngerer Münchener Maler, die künstlerische Ernte seiner bisherigen Tätigkeit: Insgesamt 30 Gemälde und einige besonders interessante lithographische Blätter. Starke und eigenwillige Begabung sind das unzweideutige Zeichen dieses künstlerischen Schaffens, das, wenn auch im einzelnen noch nicht ausgereift, dennoch persönliche Werte umschließt und oft in eine seltsam traumhafte Vorstellungswelt hineinführt, deren Naivität durchaus selbstverständlich wirkt. Es gibt da einige Gemälde, die auch der illustrierte Katalog reproduziert, vor denen man den Eindruck eines stark visionär erlebten Gestaltens nicht los wird Die Linie dieser Kunst ist gotisch steil, das oft grotesk Ungestüme nicht ohne Beeinflussung durch das Beispiel älterer Meister. Alles in allem: eine Künstlererscheinung, deren weiterer Entwicklung man mit Spannung entgegensehen darf.

In dem graphischen Raum des Salons erinnert eine kleine Kollektion feinsinniger Blätter an den zu früh verstorbenen Seehaus, daneben sieht man Arbeiten von Walter Gramatté.

Der Münchener Kunstverein hat sich durch die jüngst veranstaltete Nachlaßausstellung Georg Buchners ein neues Verdienst um die Durchleuchtung der älteren Münchner Kunstgeschichte erworben, denn die Werke dieses, 1914 gestorbenen und im letzten Jahrzehnt hauptsächlich durch seine genrehaften Mädchenköpfe stark diskreditierten Meisters machen den Gang einer Entwicklung anschaulich, die sich im großen dem noch viel zu wenig erforschten Kapitel Münchner Kunst der siebziger und achtziger Jahre eingliedern. Auch Buchner ist dem mächtigen Einfluß der Piloty und Wilhelm v. Diez unterlegen und hat in jener Zeit Werke von einer malerischen Feinheit geschaffen, die anderen berühmten Arbeiten durchaus die Wage halten. Er war Anfang der achtziger Jahre Schüler von Lindenschmitt, und später mit Samberger zusammen in Paris (1889) und hier sind es offenbar die Einflüsse von Courbet und der Malerschule Barbizon gewesen, die seiner starken Begabung die Richtung gewiesen. Das nachgelassene Werk des Künstlers ist kunstgeschichtlich eine Entdeckung.

Paris

Eine Ausstellung der Pastelle von Latour

findet demnächst in Paris statt. Die Pastelle werden in Militärautomobilen in die Hauptstadt gebracht und sollen im Louvre der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht werden. Gegen diesen Plan haben verschiedene Zeitungen Bedenken geäußert, weil den kostbaren Kunstwerken etwas zustoßen könnte. Edouard Jonas, der Präsident des Syndikats der Kunsthändler, erwidert im Intransigeant vom 7. IV. darauf, daß diese Pastelle zwar der Stadt Saint Quentin gehören, daß sich aber der Staat über so wertvolle Werke das Verfügungsrecht vorbehalten müsse. Besondere Maßnahmen für den Schutz der Pastelle habe die Verwaltung der Schönen Künste allerdings nicht angeordnet.

Eine kunstgewerbliche Ausstellung im Pavillon Marsan

Nach fünfjähriger Unterbrechung ist im Pavillon Marsan wieder eine Frühjahrsausstellung der Société des Artistes décorateurs eröffnet worden. François Gallery, Théodore Lambert, Ausseur, Paul Follot, Francis Jourdain, Tony Selmersheim, Eugène Gaillard, André Mare u. A. haben sich an der Ausstellung beteiligt.

Die Vereinigung der Schweizer Künstler hat in der Galerie Arbanère ihre erste Ausstellung eröffnet, die als voller Erfolg der neuen Kunst gebucht werden muß. Unter den zwei Dutzend Künstlern, die sich an der Veranstaltung beteiligten, sollen folgende genannt sein: Steinlen, Louise Breslau, Waldmann, Fornerod, Sandoz, Albisetti, Bucher, Sarasin.

Von Künstlern und Gelehrten

Berlin

Professor German Bestelmeyer, der bisher einem Meisteratelier für Architektur an der Akademie der Künste vorstand, ist zum ordentlichen

Professor der Architektur an der Berliner Technischen Hochschule ernannt worden, deren Lehrstuhl seit dem Rücktritt Raschdorffs unbesetzt geblieben war.

Zum Vorsitzenden der Akademie des Bauwesens ist Geh. und Oberbaurat Dr.-Ing. Stübben gewählt worden. Auch diese Berufung zeigt, wie andere Vorgänge auf dem Gebiet der Kunstpflege des revolutionären Preußen, daß man an maßgebender Stelle weder die Fähigkeit noch den Willen hat, dem Geiste der neuen Zeit Rechnung zu tragen. Denkt man nur daran, daß die Akademie des Bauwesens für den Minister der öffentlichen Arbeiten offizielle Gutachterbehörde ist, dann kann man dem, was kommen wird, nur mit geheimem Grauen entgegensehen.

Karlsruhe

Der Architekt Professor Dr. Josef Durm von der technischen Hochschule ist im 83. Lebensjahre gestorben. Zahlreiche Bauten in Baden zeugen für die künstlerische Fähigkeit des Mannes. Als solche sind unter anderen zu nennen: Die Universitätsbibliothek in Heidelberg, die Festhalle und der Friedhof sowie das ehemalige großherzogliche Palais in Karlsruhe und das Augusta- und Landesbad in Baden-Baden. Als Forscher auf dem Gebiet der Architekturgeschichte hat Durm zahlreiche Beiträge zur Baukunst der Griechen, der Etrusker und Römer, zum Grabmal Theoderichs in Ravenna und zur italienischen Renaissance, außerdem ein „Handbuch der Architektur" veröffentlicht.

Stuttgart

Dem Privatdozenten an der technischen Hochschule und Lehrer an der Kunstakademie Dr. Julius Baum ist von der Württembergischen Regierung der Professortitel verliehen worden.

Weimar

Prof. Rob. Weise, bisher Lehrer an der Hochschule für bildende Kunst, ist am 1. April aus seinem Amt geschieden, um nach Starnberg bei München überzusiedeln.

Neue Bücher und Zeitschriften

Expressionismus[1]

Es ist noch gar nicht so lange her, da galt es in den Kreisen der hohen Wissenschaft als geradezu verfehmt, von der jungen Kunst als einer ernsthaft diskutablen Angelegenheit zu sprechen, und keiner von uns wird je vergessen, wie oft und wie heftig noch während des Krieges jener rückständigste Günstling Wilhelm II., der sich immer, wenn es sich um rein künstlerische Dinge handelte, als der gelehrige Schüler seines weiland Amtskollegen Anton von Werner entpuppte, gegen das „Gebahren" der Jungen zu Felde zog. Man muß ihm dafür heute aufrichtig dankbar sein wie für so vieles andere auch, das sehr gegen seinen Willen zum Schrittmacher unserer Erkenntnis geworden ist. Denn die wahre Kunst braucht die äußeren und inneren Widerstände, wächst sogar am Dünkel der Gelehrsamkeit und würde verdorren, gäbe es in der Welt keine Rückständigkeit mehr. Und nun gar der „Sturm"! Die Tat Herwarth Waldens, der mit Bekennermut der Zeit so oft um Haupteslänge voraus war, ein fröhlicher Kämpfer und ein kluger Instinkt, der mit feinerer Nase als sie andere besaßen, die Vehemenz einer kommenden Revolutionierung vorauswitterte, die Jüngsten der internationalen Gilde propagierte und dessen historisches Verdienst immer bestehen würde, gelte es nur, den einen Namen Franz Marc dem Bewußtsein der Zeit eingehämmert zu haben. Aber er gab mehr, weil er den Kampf im ganzen forderte und durchgefochten hat, weil sich an seinen Schriften und Veranstaltungen die Mittelstandsintelligenz in der Kunst erregte. Jahrelang gemieden und von der Presse totgeschwiegen, hat der „Sturm" sich dennoch durchgesetzt. Wer heute Orientierung „sans phrase" sucht, geht in die Potsdamerstraße. Nicht alles ist gut und wird vor der Zeit bestehen, was hier an neuen Genies vor den Betrachter tritt, aber man muß auf die Leistung im ganzen zurückblicken, so wie sie etwa Waldens Privatsammlung verkörpert, um den großen Eindruck vom europäischen Kunstgewissen zu empfinden. Die Tat als solche aber ist aus der Kultur unserer Zeit nicht mehr wegzudenken. Ihre Stärke und Schwäche zugleich war Einseitigkeit der Anschauung und des Werturteils, aber gerade darin lag ihre Fruchtbarkeit im Sinne der Zeugung. Walden selbst der Typ des Künstlers, mehr Dichter als Kunstschriftsteller im überkommenen Sinne, Todfeind jeder Halbheit und jenes saturierten Kunstkritikertums, das eine der Pestbeulen an dem sozialen Körper der Zeit ist. Bekenner allen Anfeindungen zum Trotz, Satyriker mit feingeschliffener Klinge — oftmals über das eigentliche Ziel hinausschießend, aber immer erhitzt vom Überzeugungsdrang seines starken Zeitgefühls. Wie viele der Jungen, die heute schon Namen haben, danken den ersten Aufstieg aus dem Tal der Vergessenheit, des

[1] Expressionismus. Die Kunstwende. Herausgegeben von Herwarth Walden. Verlag Der Sturm. Berlin W 9.

Nichtbeachtetseins nicht dem „Sturm", wie mancher unter den Werdenden wird hier noch seine erste Auferstehung erleben. Franz Marc, Macke, Kandinsky, Chagall, Umberto Boccioni — um einige Wenige zu nennen, deren Werk mit dem „Sturm" eng verwachsen ist — gibt das kein Programm, ist das nicht Prélude einer Musik, die Zukunftswelten bewegt? Und Archipenko der Plastiker, Léger, dessen Zeichnungen den Kosmos umschließen, Delaunay, der Visionär, Jacoba van Heemskerk, deren Kubismus übersinnliche Rhythmen mauert, Klee, Campendonk und Kokoschka, ist das kein europäisches Konzert, dessen Klänge kühn emporschnellen zur Schwelle letzter Vergeistigung im Künstlerischen. Solchen Dingen freilich hinkt die Zeit hinterdrein, die immer trächtig ist von dem, was gestern war und deren schlimme Gewohnheit Mittelmaß und Bequemlichkeit sind.

Der „Sturm" aber ist Kampf für das, was morgen sein wird. Darin sieht er seine Aufgabe und so verlangt sie heute allgemeinere Wertung. Er weiß auch literarisch seinen Ideen den Weg zu öffnen und eine seiner letzten Veröffentlichungen scheint mir ganz besonders dazu berufen, an einer Zeitenwende, die Walden mit Recht auch eine „Kunstwende" nennt, der Klärung künstlerischer Probleme vorzuarbeiten. Auch dies Buch ist eine Tat, ein Kompendium des Zukünftigen, geboren aus Leidenschaft und Überzeugung. Man muß es oft zur Hand nehmen, kann Einzelnes vielleicht verneinen, aber man wird ihm nie das Zeugnis höchster Ehrlichkeit versagen können. Es gibt den Querschnitt durch den äußeren Radius einer künstlerischen Bewegung, die nicht mehr national begrenzt, sondern europäisch schlechthin ist und Worte, wie sie hier etwa Walden über Marc und Boccioni schrieb, haben Geltung und Bestand wie irgend ein Kunstwerk, das aus frühen Zeiten geboren, dennoch den Geist mit allen Zeichen der Modernität umwittert, weil es durch sich und seinen Schöpfer unvergänglich ist. B.

Der neue Merkur

Die durch den Krieg in ihrem Erscheinen unterbrochene Zeitschrift hat neuerdings ihr altes Programm wieder aufgenommen und dasselbe zunächst in einem Sonderheft unter dem Titel „Der Vorläufer" neu umschrieben. Als Herausgeber zeichnen Ephraim Frisch und Wilhelm Hausenstein. Von dem letztgenannten bringt das vielseitig orientierende Heft einen sehr tiefgründigen Beitrag „Kunst und Revolution", der programmatische Bedeutung hat. „Der neue Merkur" erscheint vom April dieses Jahres im eigenen Verlag, München, wieder regelmäßig.

Der Orchideengarten

Im Dreiländerverlag G. m. b. H., München, erscheint unter dem obigen Titel eine von Karl Hans Strobl herausgegebene neue Kunstzeitschrift, die den Untertitel „Phantastische Blätter" trägt und die Pflege der phantastischen Kunst als ihr besonderes Stoffgebiet gewählt hat. Soweit es sich um die literarische Seite dieser Zeitschrift handelt, steht uns ein Urteil in diesem Zusammenhang nicht zu. Die Anteilnahme der jungen bildenden Kunst an der illustrativen Ausstattung der Zeitschrift, die in ihrem ersten Heft unter anderem Wiedergaben nach graphischen Blättern von Edwin Henel, F. Hecht, Alfred Ehlers und anderen bringt, ist sehr gut. Auch der reichlich phantastische farbige Umschlag ist von dem erstgenannten Künstler entworfen.

An die Laterne

Diese in Berlin erscheinende revolutionäre Zeitschriftenblüte, an der vor allem ein Künstler wie Max Pechstein sein reiches illustratives Können betätigt, sucht in dem etwas ungebärdigen Stil eine neue Art politischer Karikatur zu geben, der es an dem nötigen Witz durchaus nicht fehlt ihrer Tendenz nach ist die Zeitschrift harmloser als es mitunter nach den Zeichnungen und dem blutrünstigen Titel den Anschein hat.

Erinnerungen an Paul Cézanne

hat soeben der Schriftsteller Joachim Gasquet in Paris herausgegeben. Gasquet, der auch aus Aix stammt, hat in den letzten Jahren Cézanne vielfältig auf seinen Wanderungen durch die Umgebung von Aix begleitet. Ambroise Vollard hat eine zweite Auflage seines Cézannewerkes herausgegeben. Vollard bereitet gegenwärtig ein Renoir-Werk vor.

Mit dem 1. April 1919 ging die Zeitschrift für christliche Kunst in die Leitung des Museumsdirektos Dr. Witte über.

Der Akademische Verlag, Berlin, kündigt ein umfangreiches Werk, Rokoko, Frankreich im 18. Jahrhundert, von Max von Boehn an zum Preise von etwa M. 40.—. Es umfaßt folgende Kapitel: Die Regentschaft — Der König und der Hof — Der Adel und die Armee — Der Klerus und die Kirche — Das Bürgertum — Das Volk — Regierung und Verwaltung — Die geistige Bewegung — Die Bureaux d'Esprit — Der Stil des Lebens — Die Kunst, das Theater

— Die Kleidung. Außer 20 Tafeln wird das Werk etwa 250 Textilluſtrationen bei 550 Seiten Umfang enthalten.

Verlag und Revolution

Der Verlag Ernſt Wasmuth, A.-G., Berlin, will in Zukunft ſeinen Betrieb inſofern umſtellen, als er ſich von den großen, umfangreichen Ausgaben, die ihm bisher ſein beſonderes Gepräge verliehen, abwenden will. Er umſchreibt ſeine neue Aufgabe mit den Worten: „Werke, die das Volk ſuchen, die ihm Anregung und Erbauung bringen, Werke zu ſchaffen, die jeder verlangt, nach denen jeder greift, die jedem etwas bieten: das iſt die neue Aufgabe des Verlegers.“ Natürlich werden die im Gange befindlichen Unternehmungen weitergeführt; ſo erſcheint von Dehio — von Bezold, Die Denkmäler der deutſchen Bildhauerkunſt, die 15. Lieferung (für Subſkribenten M. 20.—, für Neubezieher M. 30.—).

Der Kurt Wolff-Verlag, der ſich in letzter Zeit ſtärker als früher auch der rein künſtleriſchen und kunſtwiſſenſchaftlichen Produktion zuwendet, wird im Herbſt dieſes Jahres nach München überſiedeln und dort das Georg-Hirſch Haus an den Propyläen beziehen. Es ſollen hier auch Autoren-Abende und intime Kunſtausſtellungen ſtattfinden. Als Kurioſum ſei noch vermerkt, daß ſich dieſer Verlag als erſter ſozialiſiert hat.

„Kunſt und Künſtler“ (Verlag Bruno Caſſirer, Berlin) erhöhen den Preis des Vierteljahrsbezugs auf M. 8.50

Das Leben Albrecht Dürers behandelt Willy Paſtor in einem bei Amsler & Ruthardt, Berlin, erſchienenen Werke (mit 56 Bildtafeln, M. 15.— geb.). Dieſer wird darin nicht allein vom kunſtwiſſenſchaftlichen Standpunkt, ſondern im Rahmen der geſamten Kultur- und Menſchheitsgeſchichte als der höchſte Typus des germaniſchen Genius behandelt.

Heinrich Bergners Grundriß der Kunſtgeſchichte erſcheint in neuer, 3. Auflage bei Alfred Kröner, Leipzig (geh. M. 4.—, geb. M. 6.—).

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Der in Leipzig ſoeben gegründete Verlag von Friedrich Dehne tritt mit einem neuen Werk des jungen Graphikers Curt Hoelloff an die Öffentlichkeit: Nächte, ein Zyklus von 12 Linoleumſchnitten (50 numerierte Exemplare, 1—10 Mk. 300.—, 11—50 Mk. 240.—). Dies formal wie inhaltlich ungewöhnliche Werk zeigt den Übergang des bisher hauptſächlich als Radierer bekannten Künſtlers von der impreſſioniſtiſchen zur expreſſioniſtiſchen Geſtaltungsweiſe. Die ſtark perſönliche Empfindungsweiſe, die aus der ganzen Folge ſpricht, hebt ſich von den „auch-expreſſioniſtiſchen“ Verſuchen ſo mancher anderer Jüngerer vorteilhaft ab. Unzweifelhaft wird Hoelloffs Arbeit weithin die ſtärkſte Beachtung finden.

Der Verlag von Fr. Dehne bereitet ferner zwei Zyklen bereits bekannter Graphiker vor. Walter Klemm verſpricht 10 Lithographien zum Thema „Die Schildbürger“, die in 200 Exemplaren erſcheinen ſollen (Subſkriptionspreis M. 300.—). Auf Alois Kolbs „Abenteurer“ kann man nach den erfolgreichen Illuſtrationen zu Ibſens „Kronprätendenten“ und dem „Michael Kohlhaas“ geſpannt ſein. Kolb wird diesmal keinen bekannten Stoff behandeln, ſondern freie künſtleriſche Viſionen geben, die aus einem merkwürdigen Erlebnis erwachſen ſind. Der Subſkriptionspreis des Zyklus (10 Radierungen in Quer-Folio) beträgt: Exemplar 1—20 (Kaiſerl.-Japan) M. 900.—, Exemplar 21—100 (Zander-Bütten) M. 600.—.

Paul Caſſirer zeigt ein neues, höchſt bemerkenswertes Werk von Max Pechſtein an: Reiſebilder. Es iſt die 15. Veröffentlichung der Pan-Preſſe und enthält 50 Federzeichnungen auf Stein. „Die paar Federſtriche ſollen Ihnen erzählen, wo ich mich 1913 und 1914 herumgetrieben“, heißt es in dem von Pechſtein ſelber geſchriebenen Vorwort. „Im Vorübergehen und Verweilen entſtandene Zuſammenhänge zwiſchen Menſch und Umgebung, ſchnell hingeſchrieben, werden Ihnen dieſe Notizen zugleich ſagen, daß die Einheit überall zu finden iſt. Beſchauliche Betrachtung reiht dieſelben zu einer Kette dankbarer Erinnerung an das Leben; ich grüße darin erneut die Sonne, das Meer, die kleinen, kribbelnden, eilfertig ihre Nahrung ſuchenden Menſchen, ihre Heimſtätten und vor allem, ihre Spiele. Sind doch dieſe Blätter ſelbſt nur Spiel“. Pechſteins „Reiſebilder“ erſcheinen in 810 Exemplaren. Ausgabe A: 50 Exemplare zu je M. 500.—; Ausgabe B: 750 Exemplare, Subſkriptionspreis M. 40.—.

Ferner erſcheinen bei Caſſirer vier Dramen von Oskar Kokoſchka, die mit einer handſignierten Lithographie des Verfaſſers geſchmückt ſind:

Orpheus und Eurydike, Der brennende Dornbusch, Hiob und Möscher, Hoffnung der Frauen. Es werden 50 Exemplare auf Bütten gedruckt; Preis in Halbleder gebunden M. 100.—.

Sechs Originalradierungen „Aus dem Taunus" von Philipp Franck zeigen Wohlgemuth & Lißner (Berlin) an. Es sind sehr gefällige und stimmungsvolle Blätter, technisch breit und geschickt behandelt, vielleicht etwas allzu sicher und virtuos in der effektvollen Ausnutzung der Radiernadel. Der Zyklus, der in 50 Exemplaren gedruckt wird, kostet in Mappe M. 600.— und wird zweifellos seine Liebhaber finden.

Es ist interessant, mit diesen modern empfundenen und behandelten Veduten die sieben Radierungen von Wilh. von Kobell zu vergleichen, die 1818 zuerst erschienen sind und heute bei F. Bruckmann (München) in gutem Neudruck herauskommen. In Kobells äußerst duftigen und lichtdurchflossenen Blättern blitzt zum erstenmal in der deutschen Kunst etwas wie eine impressionistische Vision auf. Der Gedanke, seine feinen, auch gegenständlich reizvollen Ansichten aus der Umgebung Münchens neu herauszugeben, ist daher als besonders glücklich zu begrüßen. Die Folge erscheint in zwei Ausgaben: Ex. 1—50 je M. 150.—, Ex. 51—300 je M. 50—. Der einleitende Text rührt von Hermann Uhde-Bernays her.

Eine nicht uninteressante psychologische Studie, die vielleicht um eine Nuance weniger aufdringlich hätte ausfallen dürfen, ist die bei P. H. Beyer & Sohn (Leipzig) erschienene Radierung „Die Geborgenen" von W. Münch-Khe. Sie stellt eine Gruppe erregt disputierender, verlumpter Narren dar, die zusammen durch den Garten eines Irrenhauses marschieren. Das Blatt ist in der Zeit allgemeinen geistigen Krankseins nicht ohne aktuelles Interesse. Der Preis ist für die fünf Zustands- und Probedrucke je M. 350.—, für fünf Vorzugsabzüge je M. 500.—, weitere 20 Drucke M. 300.—, weitere 50 Drucke M. 150.—.

Neue Luxusdrucke.

Sie heißen auch Vorzugs- und Liebhaberdrucke. Und doch haben sie recht häufig weder Vorzüge, noch sind sie von Bücherliebhabern oder für Bücherliebhaber gedruckt, sondern werden immer mehr von neu erstehenden Luxusdruckfabriken mit wenig Liebe zum Buch, aber mit um so mehr Hoffnung auf Gewinn, hergestellt und unter geschickter Anpreisung und möglichst hoher Preisansetzung weniger für Bücherliebhaber als für Bücherhamster bestimmt, die Inhalt und Ausstattung nicht lange nachprüfen, weder nach dem Verfasser noch nach dem Künstler fragen, sondern nur auf den materiellen Wert sehen. Damit dieser bald noch eine Steigerung erfahre, was merkwürdigerweise nicht nur Verleger und Händler, sondern auch die neuen Bücherkäufer wünschen, muß das Buch möglichst schnell „vergriffen" sein und so zu einer „bibliophilen Seltenheit" werden, was sich durch mannigfache Methoden erreichen läßt. Jene Neudrucke von Werken, die gar keinen Neudruck verdienen, jene Neudrucke von Werken, deren noch vorrätige Originalausgaben dem wahren Bücherfreund weit höhere Freude bereiten, jene mit Hilfe von Modekünstlern, -druckern und -buchbindern gemachten Prachtausgaben büttenhungriger junger Dichter hat Hans v. Weber treffend „Bastard von Vorzugsdruck" und „Luxusschmarrn" genannt. Wer wollte die Gefahr verkennen, die durch solche Spekulationen dem herrlichen Aufstiege der deutschen Buchkunst und des deutschen Buchgewerbes droht! An ihrer Abwendung müssen alle echten Bücherfreunde unter den Verlegern, Händlern und Käufern mitarbeiten, damit der Tanz ums teure Buch aufhört und wieder der wahrhaft gute Geschmack und wirkliche Kennerschaft zur Geltung kommen.

Zu diesem Zwecke soll auch hier über neu erschienene Luxusdrucke berichtet werden. Über alle? Sie sind kaum noch zu übersehen; weil noch immer schrecklich viel Geld für diese „teuren" Bücher" vorhanden ist, kommen sie seit Jahren in Massen in den Handel, natürlich auch die, die nicht für den Handel bestimmt sind. Der Krieg hat nichts daran geändert, im Gegenteil die Massenfabrikation auf diesem Gebiete noch begünstigt. Die Deutsche Bücherei, wohl die einzige Bibliothek, die, ihrer Aufgabe entsprechend, auch diese Drucke lückenlos sammelt, hat Mühe, sie alle einzufangen, und entdeckt immer wieder, daß ihr einige entgangen sind und entgehen. Sage niemand, dieses lückenlose Sammeln von Luxusdrucken sei Geld- und Kraftvergeudung. Es ist ebensowenig Geld- und Kraftvergeudung wie das lückenlose Sammeln des gesamten deutschen Schrifttums überhaupt. Kein Bibliothekar, und sei er der gescheiteste und umsichtigste, vermag zu entscheiden, ob ein heute gänzlich überflüssig und wertlos erscheinendes Buch nicht doch nach Jahren nach irgendeiner Richtung hin Wert erlangen kann oder ewig wertlos bleibt. Die Deutsche Bücherei ist schon jetzt in der Lage, durch recht drastische Beispiele zu beweisen, daß ihr Grundsatz, unbedingte Vollständigkeit zu erstreben, ganz neue, ungeahnte Möglichkeiten für die Erkenntnis und Beurteilung des deutschen

Schrifttums eröffnet. Auf die Luxusdrucke angewandt, heißt das: Ihr könnt auch diese Gruppe der deutschen Büchererzeugung nur dann richtig bewerten, wenn Ihr sie vollständig übersieht, das Echte und Unechte nebeneinander. Also alle Luxusdrucke werden und können hier natürlich nicht vorgeführt werden, es kann sich nur um eine charakteristische Auswahl handeln; aber es wird gut sein, gelegentlich auch auf so einen „Bastard", so einen „Schmarrn", hinzuweisen.

Minde-Poute.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Der Arbeitsrat für Kunst in Berlin

versandte folgende Mitteilung:

„Der Arbeitsrat hat sich nunmehr nach sorgfältiger Vorbereitung endgültig in folgender Weise konstituiert:

I. Arbeitsausschuß gewählt von der Vollversammlung des Arbeitsrats für Kunst am 1. März. Ihm gehören an die Architekten, Maler, Bildhauer und Kunstschriftsteller: Walter Gropius, Vorsitzender, César Klein, stellv. Vorsitzender, Adolf Behne, Geschäftsführer, Bruno Taut, Carl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Wilhelm Valentiner, Max Taut, Otto Bartning, Gerhard Marcks, Max Pechstein, Georg Kolbe, Bernhard Hasler, Heinr. Richter-Berlin, Ludwig Meidner.

II. Geschlossene Arbeitsgemeinschaft in Berlin ansässiger bildender Künstler und Kunstschriftsteller, gewählt vom Arbeitsausschuß am 22. März. Ihr gehören an: Lyonel Feininger, Emil Nolde, Arnold Topp, P. R. Henning, Erwin Haß, Moritz Melzer, Jefin Golyscheff, Otto Müller, Rudolf Belling, Fritz Stuckenberg, Richard Scheide, A. Degner, Otto Freundlich, Franz Mutzenbecher, August Griesebach, Georg Tappert, Friedrich Perzynski, Walter Kaesbach, Jakob Hirsch.

III. Einheimische und auswärtige Freunde des Arbeitsrats für Kunst, die seinen Zielen zugestimmt haben (Namenliste aller, die ihre Zustimmung zum Programm des A. f. K. gegeben haben).

Um jede Starrheit zu vermeiden, beabsichtigt der Arbeitsrat für Kunst, von Zeit zu Zeit durch Neuwahlen Vorstand und Arbeitsausschuß zu wechseln.

Als wichtige Aufgabe der nächsten Zukunft betrachtet der Arbeitsrat den Zusammenschluß der der geschlossenen Arbeitsgemeinschaft angehörenden Künstler auf der Basis einer gemeinsamen Ausarbeitung eines umfassenden utopischen Bauprojektes, das in gleichem Maße architektonische wie plastische und malerische Entwürfe umfassen soll.

Damit der Arbeitsrat für Kunst seine Ziele nach außen durchsetzen, die geplante Arbeit in Angriff nehmen, Ausstellungen vorbereiten und Schriften herausgeben kann, ist er auf die Hilfe seiner Freunde angewiesen. Der Beitrag für die der Arbeitsgemeinschaft angehörenden Künstler und Kunstschriftsteller soll jährlich in einer Vollversammlung den Ausgaben entsprechend festgelegt werden. Der jährliche Mindestbeitrag für einheimische und auswärtige Freunde des Arbeitsrats für Kunst beträgt M. 50.—. Dafür verpflichtet sich der A. f. K., seine Freunde zu allen Veranstaltungen einzuladen und ihnen sämtliche Flugschriften unentgeltlich zu übersenden. Für unbemittelte Künstler kann der Beitrag auf Antrag herabgesetzt werden.

Die neue Zusammensetzung des Arbeitsrats für Kunst soll im Zusammenhang mit seinem Programm in großer Auflage neu gedruckt und verschickt werden.

Verschiedenes

Sowjet-Ungarn und die Kunst

Die neue Räteregierung geht auch auf dem Gebiete der Volks-Erziehung mit äußerster Entschlossenheit vor und hat gleich an einem der ersten Tage den gesamten privaten Kunstbesitz der ungarischen Aristokraten und Geldleute als Eigentum der Republik erklärt. Unter der Führung von Sachverständigen wurde zunächst in Budapest die Beschlagnahme der bedeutendsten Sammlungen durchgeführt. So wurden schon am ersten Tage die Sammlungen von Baron Hatvany, Baron Herzog, Marzell von Nemes, Graf Julius Andrassy und Julius Bischitz enteignet, andere dürften inzwischen dem gleichen Schicksal verfallen sein.

Wer den Stand des Budapester Sammelwesens aus eigener Anschauung kennt, weiß, daß es sich hier um Millionenwerte handelt, denen die Besitzer vielleicht vergeblich nachtrauern werden. Ob auch hier das russische Beispiel vorbildlich gewesen ist, bleibt abzuwarten.

Gegen die Verhäßlichung von Paris

Da die Bomben der Deutschen kein einziges der häßlichen Denkmäler von Paris getroffen

haben, fordert Eugène Monifort in Les Marges, daß die Pariser selbst diejenigen plastischen und architektonischen Denkmäler, wie z. B. Sacré cœur, zerstören, die eine Schande für Paris seien. Gleichzeitig fordert Thiébault-Sisson in La Démocratie nouvelle eine Verjüngung der Akademie.

Herzogliche Kunststiftung in Dessau

Nachdem wir erst im letzten Heft dieser Zeitschrift den anhaltischen Kunstbesitz einer besonderen Würdigung unterzogen haben, kommt nunmehr aus Dessau die Nachricht, daß sich das herzogliche Haus entschlossen hat, dem Staat eine Stiftung von außerordentlichem Wert zuzuwenden. Der Staat erhält nach den neuen Bestimmungen aus dem Besitz der herzoglichen Familie das frühere herzogliche Hoftheater, die Hofbibliothek und das herzogliche Archiv, einen Teil der herzoglichen Kunstsammlungen, das Landesmuseum, den weltberühmten Park von Wörlitz mit allen seinen Kunstschätzen, darunter das gotische Haus mit seinen Gemälden alter Meister, das Schloß Luisium in Dessau, den Tiergarten bei Dessau und die Umgebung des Ballenstedter Schlosses. Um die Stiftung dauernd unterhalten zu können, überwies das herzogliche Haus ferner dem Staate Domänen und Forsten im Werte von 20 Millionen, aus deren Erträgnissen die Stiftung unterhalten werden soll.

Madrid

Die Villa Velasquez soll im April eröffnet werden. Etwa ein Dutzend französischer Bildhauer und Maler sollen dort als Pensionäre einziehen.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

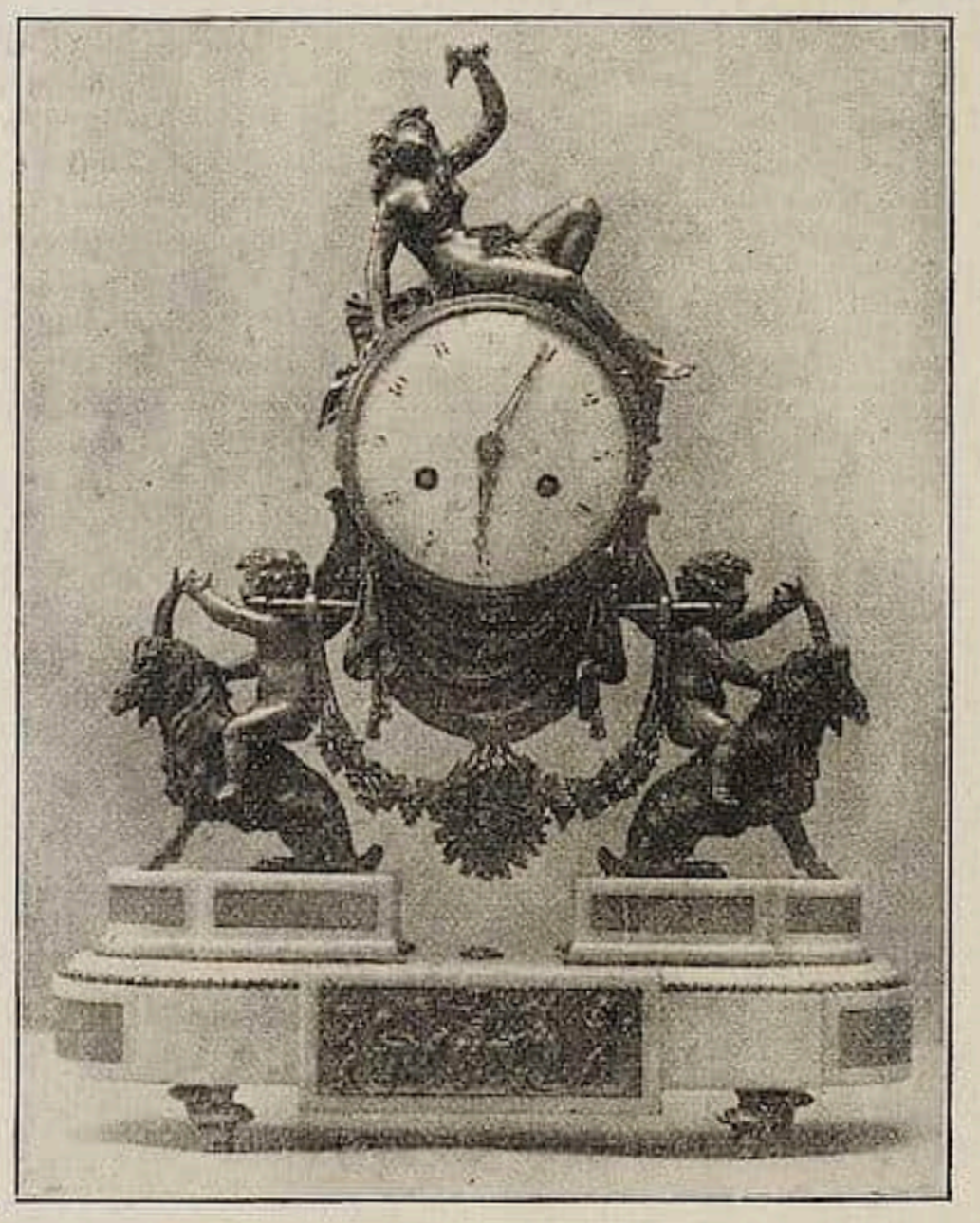
Die Firma Hollstein & Puppel versteigert am 5.—8. Mai die umfangreiche Kupferstichsammlung des Prof. Ule in Rostock. Die Sammlung enthält neben schönen Blättern der alten Meister (Rembrandt, Dürer, Kleinmeister, Bega, Ostade, Callot, Waterloo, Altdorfer u. a.) eine große Anzahl prächtiger Stiche der französischen und englischen Schule, große dekorative Landschaften, französische Porträtstiche, umfassende Werke von G. F. Schmidt, Ridinger, Wille, Wouwermann, Piranesi, D. Chodowiecki, Krüger, Menzel, Ludwig Richter, große farbige Städteansichten, historische Darstellungen und Porträts u. a.

In allernächster Zeit kommen bei Rudolph Lepke Porzellane und Waffen aus den sächsischen Staatssammlungen zur Versteigerung. Es handelt sich dabei, wie ausdrücklich mitgeteilt sei, lediglich um Doppelstücke, die bisher unter dem Bestand der ehemaligen Kgl. Porzellan- und Waffensammlung vorhanden waren. Insgesamt werden etwa 500 Porzellane und 200 Waffen unter den Hammer kommen, und die Generaldirektion in Dresden hofft auf einen Mindesterlös von einer halben Million, die anderen musealen Zwecken zugute kommen soll.

Köln

In der Zeit vom 13.—16. Mai kommt bei Math. Lempertz die Sammlung von Wittgenstein unter den Hammer, die ein altbekanntes Familiengut zur Auflösung bringt, dessen rheinische Herkunft auch in den einzelnen Abteilungen stark in Erscheinung tritt. Vorzügliche Arbeiten der Gotik und der Renaissance finden sich unter den Möbeln. Darunter der bekannte „Jabachschrank", der ein Musterbeispiel rheinischer Renaissance ist. Auch Kölner Truhen und sogenannte Stollenschränke sind sehr gut vertreten und einen besonderen Hinweis verdient auch die große Stutzuhr (Nr. 39), die an die Art des Pariser Kunstschreiners Boulle erinnert.

Dieser Abteilung schließt sich eine solche von einzelnen Füllungen, die durchweg Kölner Arbeiten darstellen und die beliebtesten Holzschnitzer-Ornamente des 16. Jahrhunderts verarbeiten, an. Auch auf dem Gebiet der Töpferkunst sind die rheinischen Manufakturen vor anderen vertreten. Die Werkstätten des Westerwaldes kommen ebenso ausgezeichnet zu Worte wie die Steinzeugfabriken von Siegburg, Raeren, Köln und Frechen. Unter den Porzellanen behauptet die Kunst Ostasiens das Terrain und unter den alten Meistern endlich gibt es einige Werke von Prominenz, Familienbilder und andere, die qualitativ über das Mittelmaß hinausreichen. Einige Holländer des 17. Jahrhunderts sowie Deutsche und Italiener derselben Zeit sind ebenfalls gut vertreten. Im ganzen umfaßt die Sammlung an 1100 Nummern und man darf annehmen, daß ihre Vielseitigkeit ebenso wie ihr ausgeprägter Charakter trotz der Ungunst der Zeit und der Lage in den besetzten Gebieten einen starken Erfolg verbürgen.



Louis XVI.-Kaminuhr aus Marmor und Bronze.
(Slg. v. Wittgenſtein, Köln, Nr. 1051, Verſteigerung bei Lempertz, Köln, 13.—16. Mai 1919.)

Stattgehabte Verſteigerungen

Berlin

In der Verſteigerung dekorativer Kunſtblätter des 17. u. 18. Jahrhunderts bei Karl Ernſt Henrici wurden folgende beachtenswerte Preiſe erzielt:

Kat.-Nr.		Mark
15	Baudouin, Le soir. (Vor aller Schrift)	1020
22	Bonnet, The Milk Woman, The Woman taking Coffee, Provoking fidelity, The Pretty Noesgay Girl, 4 Blatt, 1774 et 1775	15600
29	—, Le marchand d'orvietan de campagne, La troupe ambulante des rues de Paris	1210
38	Cousins, Master Lambton, 1827 . .	1110
47	Debucourt, Almanach national, 1791	10150
48	—, Le Compliment ou la Mattinée du Jour de l'An, 1787 u. 1788	2200
51	Demarteau, Costumes	2000
52	—, Grande Pastorale und Pendant	7700
60	Earlom, The Inside of the Pantheon in Oxford Road, 1772	1400
62	Fragonard, Les hazards heureux de l'escarpolette	2600
83	Freudenberger, Le petit jour . . .	1500
108	Janinet, La Comparaison, 1786, L'Aveu difficile, 1787	13800
110	—, Venus en réflexion. (Madame de Pompadour als Venus)	3500
119	Lavreince, L'accident imprévu, La sentinelle en défaut	5000
144	Morland, The farmer's door, The squire's door, 1790	2500
149	—, La douce attente, 1789. . . .	1050
187	J. H. Ramberg, Zwei Szenen aus Boccaccios „Decamerone", 1799	1750
188	Rembrandt, Selbſtporträt, B. 2 . .	650
191	—, Die Rückkehr vom Tempel, B. 60	2300
193	—, Die Frau auf dem Erdhügel, B. 198	810
196	—, Das Luſtwäldchen, B. 222 . . .	10200

Kat.-Nr.		Mark
197	Rembrandt, Die Landſchaft mit Hütte und Heuſchober, B. 225	1010
201	—, Skizzenblatt mit drei Frauenköpfen B. 367	990
210	Reynolds, Emilia Duchess of Leinster, 1796	1500
271	Sintzenich, Angelica	2000
273	—, Anna Fedeorowna, Grosz Fürſtin von Rußland, 1796	3000
277	Smith, What you will	2300
293	W. Ward, Morning after the storm	1200
301	Watteau, L'embarquement pour Cythere	1000
302	—, L'enseigne	2000
312	Wheatley, Cries of London, Nr. 2.: Milk below Maids, 1793	3550
313	—, Nr. 3: Sweet China Oranges .	2800
318	—, Nr. 8: Round & Sound Five pence a Pound Duke Cherries	2850

Bemerkenswert iſt, daß vielfach die Schätzungspreiſe nicht erreicht wurden, ſelbſt gute Blätter haben nicht immer Liebhaber gefunden. Darin machen ſich unzweifelhaft ſchon die Wirkungen der Revolution bemerkbar.

In der Verſteigerung vom 1./2. April bei Rud. Lepke wurden folgende bemerkenswerte Preiſe erzielt:

Kat.-Nr.		Mark
10	Holzgeſchnitzter Heiliger	1400
16	Geſchnitztes Relief: St. Martin, 17. Jahrh.	600
25	Rokokoſtuhl, 18. Jahrh.	1080
29	Heilige, Hochrelief	830
32	Altarauffatz, 18. Jahrh.	540
35	Türflügel, Süddeutſch, um 1700 . .	1050
36	Anna Selbdritt, Deutſch, 16. Jahrh. .	1500
39	Heiliger Stephanus, Art Riemenſchneiders	1280
40	Leuchtertragende Engel, Süddeutſch, 18. Jahrh.	1010
45	Reiterfigur eines Kriegers, China . .	650
46	Chriſtuskopf, Weſtfäliſch, 14. Jahrh. .	1100
47	Heiliger Mönch, Spanien, 17. Jahrh. .	1000
48	Madonna, Tirol, 16. Jahrh.	1700
54	Madonna, Tirol, 16. Jahrh.	5000
56	Heiliger Andreas, Spanien, 16. Jahrh.	600
57	St. Petrus, Spanien, 16. Jahrh. . . .	2220
60	Terrakottarelief, Lombardiſch, 16. Jahrh.	3200
61	Buchsrelief: Tronende Madonna, Italieniſch	1500
62	Madonna, Deutſch, 16. Jahrh. . . .	1950
63	Mahagoni-Bücherſchrank, Biederm. .	1450
64	Mahagoni-Kleiderſchrank, Biederm. .	2600
65	Mahagoni-Wäſcheſchrank, Biederm. .	610
66	Koffertruhe, 18. Jahrh.	710
67	Mahagoni-Nähtiſchchen, Anf. 19. Jahrh.	5600
68	Rundes Tiſchchen, bemalte Porzellanplatte, Anfang 19. Jahrh.	6150
69	Mahagonivitrine	2950
70	Armlehnſtuhl, 18. Jahrh.	780
71	Verg. Tabernakelrahmen, Italien., 16. Jahrh.	2050
72	Mahagoniſchrank, Spaniſch, 18. Jahrh.	1920
73	Empireuhr, um 1800	1100
74	Desgleichen	680
78	Sechs Stühle mit Flachſchnitzerei, Anf. 18. Jahrh.	4000
79	Drei desgleich., mit Rocailleſchnitzerei, Mitte 18. Jahrh.	1000
80	Stollenſchrank	2550
81	Barockſäulen, um 1700	1600
82	Zweitüriger Nußholzſchrank, intarſiert, Anfang 18. Jahrh.	4000
83	Renaiſſanceſchrank, um 1600 . . .	780
84	Louis XVI.-Sekretär, Ende 18. Jahrh.	1060
85	Louis XVI.-Tiſchchen	1610
86	Mahagoni-Damenſchreibtiſch, Empirezeit	3150
89	Standuhr, 18. Jahrh.	980
90	Spätgotiſcher Schrank	1250
91	Barock-Schreibkommode, 18. Jahrh.	1150
92	Holländiſcher Schrank, um 1800 . .	1000
93	Eichenholz-Büffet, 1630	1200
94	Biedermeier-Uhr	1500
95	Blumenkrippe	1500
96	Kupferſtichſchrank	980
97	Mahagoniſpieltiſch, Biedermeierzeit .	3200
98	Damenſchreibtiſch, Empireſtil . . .	2000
99	Bemalter Bauernſchrank, 1753 . . .	1180
101	Sechs Chippendale-Stühle, 18. Jahrh.	610
114	Tiſchchen, Mahag. m. Fadeneinlagen	1550
115	Ein Paar verg. Rokokoſtühle . . .	710
120	Eichenholzſchrank, 1776	1100
121	Viertürig. Auffatzſchrank, Norddeutſch, 17. Jahrh.	1700
122	Viertür. Eichenholzſchrank, 1696 . .	5000
123	Zweitür. Eichenholzſchrank, 18. Jahrh.	700
124	Barocktiſch, 18. Jahrh.	4600
125	Boulleuhr	13000
128	Jap. Zierſchrank	2150
129	Ein Paar heraldiſche Löwen, 17. Jahrh.	3400
130	Fünf Eichenholzfüllungen, geſchnitzt, Deutſch, 16. Jahrh.	8300
134	Venez. Spiegel	660
136	Mahagoniſchrank, Anfang 19. Jahrh.	600
138	Mahagonivitrine, Biederm.	670
140	Mahagoniſofa uud 6 Stühle. Biederm.	2550
145	Jordesgebetteppich	1500
148	Meßgewand, Leder, Spaniſch, Anfang 18. Jahrh.	620

Kat.-Nr.		Mark
186	Anatoliſche Stickerei	1800
193	Biedermeierglas	520
205	6 Rubinglasbecher	540
232	Violetter Glasbecher, emailliert m. ſächſ. Wappen	610
234	Trichterglas, 18. Jahrh.	1200
235	Becher, 1828	580
236	Henkelkaraffe, zwei Gläſer und Unterſchale, Biedermeierzeit	1250
237	Kriſtalldeckeldoſe, Biedermeierzeit	710

Geſamtergebnis M. 205.500.—

Frankfurt a. M.

Auf der Auktion der Sammlung H. W. in H. am 11./12. März bei Rud. Bangel wurden folgende erwähnenswerte Preiſe erzielt:

Nr.		M.
1	Antolinez, Rezeption	1000
2	Beschey, Kruzifixus	3000
3	Boucher, Nachfolger, Rinaldo	850
5	Breughel, Bauerngeſellſchaft	1000
7	Hofnaas, Carl Theodor v. d. Pfalz	2700
11	Maratta, Madonna	600
12	Meiſter der Lyversberger Paſſion, Golgatha	1150
15	Vaccaro, Martyr. d. Hl. Laurenz	1250
16	Rollpult, 18. Jahrhundert	600
17	Kommode „	500
19	Kl. Vitrine „	500
20	Barockkommode	500
22	Gotiſcher Stegtiſch	600
40	Bouleauffatzuhr mit Spielwerk	4500
43	Madonna a. Mondſichel vom Meiſter des Blaubeurener Hochaltars	1000
44	Benediktinerapoſtel, franz., 16. Jahrh.	650
45	Madonna, ſpan., 17. Jahrh.	640
46	Weibl. Heilige, rheiniſch, 1435	850
47	Madonna, italien., 16. Jahrh.	620
48	„ fläm., 15. Jahrh.	1000
52	Stehende Madonna, fläm., 17. Jahrh.	500
54	Krönung Mariä, deutſch, 15. Jahrh.	2100
58	15 italien. Krippenfiguren	460

Bei der Verſteigerung moderner Gemälde durch Rudolf Bangels Kunſt-Auktionshaus am 1. April wurden erzielt für:

Kat.-Nr.		Mark
1	Andr. Achenbach, Schiffbruch (Aquarell)	800
5	L. Victor Artan, Am Strand	960
29	Lovis Corinth, Junge mit Hund	3100
35	Ludwig Dill, Venedig	1750
43	Fritz Erler, Grauer See	550
48	Ludwig Fink, Schweizer Landſchaft	700
50	Walther Firle, Frauenkopf	3600
59	Hugo v. Habermann, Sitzende Frau	1000
66	Karl Heffner, Gewitterſtimmung bei Doberan	1200
78	A. v. Keller, Dame mit Schirm	2650
79	Derſelbe, Herodias	1670
91	Victor Lecomte, „Le livre secret"	1500
97	A. Marzilios, Heimkehr vom Felde	1950
110	Jakob Nußbaum, Alte Mainbrücke	950
114	Hanns Pellar, Rokokoſzene	2150
127	Eduard Rüdiſühli, Herbſtlandſchaft	2000
128	Hans Völcker, Staffelſee	950
137	Otto Scholderer, Amor und Pſyche	590
140	Guſtav Schrägle, Hauskonzert	760
141	Derſelbe, Landſchaft	600
142	Adolf Schreyer, Pferde in der Pußta	9200
143	Derſelbe, Pferde an der Tränke	
144	Max Schüler, Bildnis Frl. A. R.	1450
146	L. Schützenberger, Diana an der Quelle	1950
151	Ludwig Skramſtad, Waldlandſchaft	770
153	A. Spethmann, Verzweiflung	600
167	Idi Teichmann, Vor dem Spiegel	700
174	Hans Thoma, Rheinufer (Aquarell)	6600
187	Joſef Wenglein, Kuh	1750

München

Die Verſteigerung der Bibliothek Dr. Georg Hirth bei Emil Hirſch am 28. Februar und 1. März erbrachte folgende bemerkenswerte Preiſe:

Kat.-Nr.		Mark
29	Aventin, Chronica	125
76	Biblia germanica. Baſel, Em. u. J. G. König, 1701	125
77	— Biblia mit der Außlegung. Lüneburg, Corn. Joh. Stern, 1711	185
82	Bibliothek, Allgemeine deutſche	500
85	Blaeuw, Geographia Blaviana	385
120	Kaukol, M. J. C. Chriſtlicher Seelen Schatz. 1729	250
166	Desnoiresterres, Les cours galantes	55
170	Dictionnaire universel des sciences morale, écon., etc.	160

Einbände.

188	Aristoteles, 1593. Schweinsldb. d. Z.	135
192	Biblia sacra vulg. Antverpiae, Verduſſen, 1740. Roter Maroquinband	460
193	Biblia. Baſel, Im-Hoff, 1746. Pgt. d. Z.	140
198	Decretorum canon. collectanea. 1570. Lederband d. Z.	405
202	Falck. Mundus aspectabilis. 1738. Ldr. d. Z.	125
203	Herbarium. 1780	200
204	Heſſelbach, Eingeweidebrüche. Rotmaroquinbände	175
207	Justinian, Institutionum II., IV etc. 1589. Schweinslederband d. Z.	110

Kat.-Nr.		Mark
208	Liber quotid. devotionis. Bruxellis, Fricx, 1700. Zwei rote Maroquinbde.	155
210	Martyrologium Romanum. 1668. Schwarzer Maroquinband d. Z. . .	165
212	Missale Romanum. Venetiis, Sessa, 1580. Maroquinband	165
215	Pallavicino, Card. Sforza. 1664. Pgt. d Z.	210
217	Ricchinus, De vita Gregorii Barbadici. 1761. Roter Maroquinband d. Z. . .	160
220	Testamenti Novi ed. Vulgata. 1553. Lederholzband d. Z.	105
229	Holzkaſten m. goldgepr. Lederüberzug	205
231	2 desgl.	135
291	Goethe, (Jacobi), Über die Lehre des Spinoza	130
292	Goldoni, Nuovo teatro comico . .	110
309	Hain, Repertorium bibliograph. . .	405
319	Herder. Sämtl. Werke. Cotta, 1827—38	150
331	Hope, Household furniture. 1807 .	115

Inkunabeln und Drucke des 16. Jahrhunderts.

343	Apianus, Kauffmanns Rechnung . .	225
351	Auguſtinus, De animae quantitate .	245
355	S. Bernardus, Opera omnia . . .	130
360	Biblia polyglotta	205
362	S. Brigitta, Himliſche offenbarung. Koberger, 1502	650
363	Bruyn—Hogenberg. Civitates orbis terrarum. 1599	610
364	Castiglione, Der Cortegiano. 1565	485
376	Dioscorides, Ped. Pharmacorum simplicium, reique medicae ll. 1529 .	120
377	Dubravius, Historiae regni Boiemiae. 1552	180
386	Erasmus, Paraphrases. 1521 . . .	170
392	Gerſon, Opera. 1489	105
397	(H)Ortus sanitatis. 1487	200
404	— Fragment eines Kalenders f. d. Diöc. Bamberg. 1491	210
408	Lyra, Glossae. 1470	710
415	Modus legendi abbreviaturas in utroque jure. 1476	390
416	Münſter, Horologien. 1544 . . .	525
419	Necker, Stammbüchlein. 1582 . .	180
421	Plinius. Epistol. 1521	190
429	Suekanus, Defensio ecclesiasticorum. Zirka 1520	180
433	Vecellio, De gli habiti antichi. 1590	240

Kunſt.

457	Le Bibliophile français. Bd. 1—7 .	555
458	Blondel, De la distribution des maisons de plaisance	450
459	Bonaveri, Freggi dell' architetura .	120
465	Briseux, L'art de bâtir des maisons de campagne. Paris, 1743	680
482	La Galerie electorale de Düsseldorf 1778	320
485	Fielding, British castles	180
486	Portalis, Fragonard	255
490	Goncourt, Ed. et J. La femme au XVIIIe siècle	245
491	— Madame de Pompadour . . .	170
493	Bredius, Die Meiſterwerke der Kgl. Gemäldegalerie im Haag	130
494	Brinckmann, Führer durch das Hamburgiſche Muſeum	170
496	Herkomer, Etching and mezzotint engraving	200
499	Jaennicke, Grundriß der Keramik .	130
500	Jahrbuch d. kunſthiſt. Sammlungen d. allerh. Kaiſerhauſes. I u. II. 1883—84	660
501	Dasſelbe. Bd. IV	445
502	Dasſelbe. Bd. VI	420
506	Journal der Moden. Bd. I. 1786 .	140
509	Dasſelbe. Bd. VI. 1791	105
513	Dasſelbe. Bd. X. 1795	120
515	Dasſelbe. Bd. XII. 1797	100
	(Die übrigen Bände erbrachten zwiſchen M. 80.— u. 95.—.)	
526	Montfaucon, L'antiquité expliquée .	515
527	Nagler, Die Monogrammiſten . . .	500
535	R. Eitelberger v. Edelberg, Quellenſchriften für Kunſtgeſch. und Kunſttechnik	130
544	Schauplatz d. Künſte u. Handwerke. Bd. I—IV. 1762—66	205
545	Seidel, Friedrich der Große und die franzöſiſche Malerei f. Z.	305

Kupferwerke des 18. Jahrhunderts.

556	Desbillons, Fabulae Aesopiae. 1768	125
561	Arnaud, Les épreuves du sentiment	610
562	— Théatre. 1768 u. 1778	105
565	Boccaccio, Le Decameron. Mit Kupfern v. Gravelot, Boucher, Cochin, Eiſen. 1779	805
568	Buffon, Naturgeſchichte. Zuſ. 24 Bde.	195
583	Fielding, Tom Jones ou l'enfant trouvé. Mit 16 Kupfern von Gravelot. 1767	205
584	de Foe, Rob. Crusoé. Kpfst. n. Picart	150
586	Fontenelle, Oeuvres. 1766	135
588	Geßner u. Hager, Buchdruckerkunſt 1740—45	105
590	Gravelot u. Cochin, Iconologie. Zirka 1791	820
595	Klein, Leben und Bildniſſe der großen Deutſchen. 1785—1805	220

Kat.-Nr.		Mark
600	Lavater, Phyſiognomiſche Fragmente. 1775—78	1355
601	— Geheimes Tagebuch. 1771—73	170
604	Le Brun, Corneille. 1718	150
607	Lucrèce, De la nature des choses. 1768	115
613	Molière, Oeuvres. 1768	175
625	Petity, Encyclopédie élément. 1767	160
630	Pope, Oeuvres complettes. 1779	405
632	Ricaut u. Sagredo, Die neu-eröffnete Ottomaniſche Pforte. 1694—1700	155
633	Richardſon, Geſchichte Herrn Carl Grandiſons. 1759	155
636	Rousseau, Oeuvres. 1764—65	600
638	— Emile. 1762	205
640	Saint-Non, Voyage pittoresque. 1781 bis 1786	150
643	Savérien, Hiſtoire des philosophes modernes. 1773	215
646	Schiffermüller, Verſuch e. Farben-ſyſtems	110
650	Stoſch, Pierres antiques gravées. 1724	105
651	Strobl, Unglücksgeſchichten. 1788	130
656	Theater-Kalender 1776, 78, 79, 81, 83, 85, 87—91, 93, 94, 96, 99	240
659	Ussieux, Le décameron françois. 1783	255
660	— Les nouvelles françoises. 1783	295
661	Virgilius. Opera. 1753—67	410
663	Voltaire. Collection complette des oeuvres. 45 Bde. 1768—1800	830

(Fortſetzung folgt.)

Paris

Trotz des Sieges und einiger früher Erfolge nach dem Waffenſtillſtand auf dem Gebiet der Verſteigerungen ſcheint der Pariſer Kunſtmarkt doch noch nicht ſo gefeſtigt zu ſein, wie man urſprünglich annehmen konnte. Denn eine kürzlich ſtattgehabte Verſteigerung bei Manzi brachte im einzelnen hinſichtlich der erzielten Preiſe mancherlei Enttäuſchung. So ging der wundervolle Gauguin („Orana Maria") für nur 58000 Fr. weg. Dégas Bildnis „Frau de Nittis" mit 29000 Fr., das Porträt eines jungen Mädchens brachte 20000 Fr. Ein tanzender Faun von Corot erzielte 14000 Fr., ein Paſtell von Dégas 15000 Fr., eine Rötelzeichnung von Renoir rund 5000 Fr. Bronzen und Kleinplaſtiken wurden nicht beſonders gut bezahlt. (Weitere Preiſe ſ. S. 247.)

Pariſer Auktionen

Das Pariſer Auktionsleben hat im Februar und März einen bedeutenden Aufſchwung genommen. Es wurden in den letzten acht Wochen etwa für 8 Millionen Francs Kunſtwerke umgeſetzt, wenn man zu den Ergebniſſen der großen Verſteigerungen noch die kleineren hinzurechnet. Erſcheint dieſe Ziffer hoch, ſo ſind einzelne Teilreſultate erſtaunlich gering. Vor allem befremden die einzelnen Preiſe der Sammlung Mirbeau.

Die Verſteigerung der Kunſtſammlungen Octave Mirbeaus ergab am 24. Februar 1919 in der Galerie Durand-Ruel 418410 Francs. Im einzelnen wurden folgende Preiſe erzielt:

Nr.		Francs
3	Cézanne, Le Pêcheur à la ligne	22000
4	— Quatre pêches	18000
5	— Le Déjeuner sur l'herbe	13000
6	— La Paysanne	20600
7	— Au bain	20000
8	— L'Assiette bleue	17000
9	— Au fond du ravin (L'Estaque)	41000
10	— Portrait de l'artiste	15000
11	— A l'orée du bois	4200
12	— Les Nymphes attaqués par les Faunes	6000
13	— Portrait de l'artiste	25000
16	Honoré Daumier, La femme au ruban bleue	4500
17	Maurice Denis, Vue de Spolette	2400
19	Vincent van Gogh, Le Père Tanguy	20200
20	— Nature morte aux poissons	15000
26	Claude Monet, La Cabane du douanier à Pourville	20600
27	— Les Oliviers à Juan-les-Pins	18000
28	Berthe Morisot, Nature Morte	10000
30	Camille Pissaro, L'avant-port du Havre	7900
31	— Le Jardin d'Octave Mirbeau à Damps	7300
32	Auguste Renoir, Le Torse nu	32500
33	— Jeune femme	4500
58	Edouard Vuillard, La Dame bleue à l'enfant	5500
63	Maillol, La Femme à la tunique	3900
66	— Retenant son voile	4000
73	Rodin, L'Envolée	6200
75	— La femme accroupie	3200
76	— Le Faune	2650
79	— Buste d'Octave Mirbeau	5100

Eine ungenannte Kunſtſammlung brachte am 28. Februar 430000 Francs, darunter

Corot, L'Etang derrière les arbres	132000
— Paysage	16500
Courbet, Le Renard dans la neige	40000
— La Dormeuse nue	38000
Diaz, Sous-bois	16200
Tassaert, Diane et Actéon	17500
Troyon, Les Environs d'Argenton	8700
Bronze de Barye, Minerve et son hibou	880

Die Verſteigerung moderner Skulpturen und Bilder aus dem Nachlaß des Kunſthändlers Manzi am 15. März 1919 ergab 586096 Francs; im einzelnen wurden folgende Preiſe erzielt:

Nr.		Francs
3	Corot, La Mare aux bouleaux . .	10500
4	Ville d'Avray, L'étang et les villas vus à travers les saules	138100
6	Daubigny, Bonnières	50000
7	— Moulins en Hollande	15500
8	— Bords de rivière	34000
11	Diaz de la Pena, Chiens dans la forêt	9500
12	— Troupeau dans la clairière . .	11000
13	— Sous-bois	11000
15	Dupré, Jules, Soleil couchant . .	10000
27	Jacque, Charles, Intérieur de bergerie	10000
37	Milet, Maisons à Barbizon . . .	52000
39	Ricard, Gustave, Portrait de Mme B. . .	12000
42	Troyon, Animaux près d'un étang clair de lune	39200
44	Marcke, Emile Van, Vaches quittant le Pâturage	40000
48	Ziem, Grand canal à Venise . .	30000
49	— Venise, le Bucentaure . . .	30000
50	— Le port de Marseille	32000
52	Besnard, Portrait de Mme. Madelaine Lemaire	6500
59	La Tour, Quentin de, Portrait d'un moine quêteur	10000
60	Mengs, Raphael, Portrait d'homme	5200
	Degas, Le Portrait d'un musicien, gefordert 35000, zugeſchlagen für	29000
	— Portrait d'homme	2100
	— Chez la modiste	31150
	Carrière, Lisbeth	16500
	Mary Cassatt, Soins maternels	15100
	Toulouse-Lautrec	14000

Die Sammlung der antiken Fayencen aus dem Beſitz von Manzi erbrachte am 25. März 1919 351121 Francs, darunter:

Nr.		Francs
208	Tiefe Schüſſel aus antiker Rhodos-Fayence	2010
217	Desgleichen	2700
233	Krug, in antiker Fayence von Rhodos	3100

Die Verſteigerung der Sammlung des Baron Huys Cochin in der Galerie Georges Petit am 26. März 1919 ergab 685000 Francs. Einzeln ſeien hervorgehoben:

Nr.		Francs
1	Corot, Jeune fille assise dans la campagne	31000
2	— Le Forum vu des jardins Farnèse	57000
3	— Acqua Acetosa (bords du Tibre dans la campagne de Rome)	5600
4	Corot, La ochaîne des Apenins et un bois de chênes-lièges de la campagne romaine	5000
5	— Castel Gandolfo	39500
6	— Saint-Lô	39000
7	Courbet, Les Enfants de choeur d'Ornans	26000
8	David, Télémaque et Eucharis . .	28000
9	Degas, La femme au bandeau . .	15500
10	Eugène Delacroix, Le Tasse dans la maison des fous	42000
11	— Le Christ en croix	51000
12	— Cléopâtre et le paysan . . .	32000
13	— Chevaux marocains	42500
14	Goya y Lucientes, Saavedra, ministre de Charles IV	70000
15	Manet, Course de taureaux . . .	50000
16	— Le grand prix en 1864 . . .	28000
17	— Marine	31000
18	— La Serveuse de bocks (au cabaret de Reichshoffen)	73000
19	Puvis de Chavannes, Marſeille, colonie phocéenne	8100
20	— Marseille, porte de l'Orient .	11600

Die Sammlung Jeuniette brachte am 29. März 1919 914244 Francs; darunter ergaben:

Nr.		Francs
16	2 Türfüllungen, jede mit 6 Quadraten ausgelegt, in alter perſiſcher Fayence mit weißem Grund	3000
18	Fries, mit 5 Quadraten aus perſiſcher Fayence	3000
77	Flache Schüſſel in Rhodos-Fayence, auf weißem Grund, und einem Bukett aus 5 roten Nelken	2600
78	Flache Schüſſel in Rhodos-Fayence, mit liegendem Hirſch, in grün gezeichnet, in weiß ausklingend, auf türkisblauem Grund	2700

Fayencen von Kutayeh:

124	Zwei birnenförmige Vaſen, Fries mit blühendem Laub	3800
132	Teekanne, mit Palmenblättern verziert, auf gelbem und rotem Grund	3800
133	Schale mit Deckel mit gelb und grün verziert	4100

Wien

Vom 13. bis 18. März nahm das Wiener Verſteigerungsamt Dorotheum ſeine 294. Kunſtauktion vor, in der Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen zeitgenöſſiſcher und alter Meiſter, Miniaturen, Graphika, Antiquitäten, Orientaliſche Teppiche, Arbeiten in Holz, Kunſtmobiliar und Waffen ausgeboten wurden; der Geſamterlös dieſer Ver-

anstaltung, über die ein reich illustrierter Katalog vorlag, überstieg die Summe von einer halben Million Kronen, die sich auf 1174 ausgebotene Nummern verteilten. Unter den Werken moderner Meister erzielten:

Kat.-Nr.		K
32	Heinrich Rauchinger, Flüchtlingskind	2200
37	Julius von Blaas, Arbeitspferde . .	3300
38	Eduard Veith, Motiv aus dem Reisenleithner Garten, von 1917	3200
46	Tina Blau, Südliche Landschaft . .	2200
47	Hans Larwin, Die Poldi vom Prater	2700
50	Eduard Veith, Die Johanneslinde in Prien	2700
51	Erwin Pendl, Die Freiung mit der Schottenkirche	3400
60	Rudolf von Alt, Die alte Brandstätte im Jahre 1875	4400
61	Emil Strecker, Wachauerinnen bei der Festjause	7700
62	Johann Nepomuk Geller, Markt in Krakau	2700
65	Alois Gabl, Studienkopf einer alten Frau	3300
66	Richard von Hagen, Sonniges Interieur	4400
69	Rudolf von Alt, Tartarenhaus in Gaspra	5000
71	Alexander Clarot, Damenbildnis . .	2700
75	Michael Munkacsy, Jugendarbeit, Ungarische Küche	6200
253	Luigi Ferrazzi, Die Überraschung, von 1889	2200

Werke alter Meister:

362	Hendrik Goltzius, Grablegung Christi, bezeichnet von 160...	3700
363	Andrea Vaccaro, Madonna mit Kind	6000
366	Deutsche Schule um 1700, Fest aus der römischen Zeit	2200
368	Monogrammist C, Zwei Bauern am Kamin	2700

Graphik:

411	Pierre Antoine Baudouin, Le midi, gestochen von E. de Ghendi . . .	1900
412	Derselbe, Les soins tardifs. gestochen N. de Launay	1500
413	Pierre Philipp Choffard, Les amants surpris, nach P. A. Baudouin . . .	1300

Waffen:

631	Großer Prunkdegen, Deutsch, XVII. Jahrh.	1400
632	Rapier-Galadegen, Inschrift: Pieter Loos, Deutsch, XVII. Jahrh. . . .	1100
633	desgleich., Inschrift: Antonio Pichinio, Spanisch, XVII. Jahrh.	1100
636	Landsknechtschwert, Deutsch, erste Hälfte des XVI. Jahrh.	1200
657	Fundstück, griechischer Helm aus Kupferbronze	1800
658	desgleichen, Etruskisch	1800

Antiquitäten:

1001	Kaspar Zumbusch, Kaiserin Maria Theresia, Bronzestatuette auf Marmorsockel	3000
1022	Sitzender, geflügelter Putto, buntes Wiener Porzellan, Blaumarke, Modellierbuchstabe O (Pollion), Buntmalerzahl 16, um 1760	2200
1026	Bunte Wiener Figur, Junge Dame mit Blumen in der Schürze, Blaumarke, um 1760	1600
1030	Kaffeekanne, Wiener Porzellan, mit Watteau-Szenen, gemalt von Anton Schulz, um 1738—1740	2000
1032	Alt-Wedgwood-Speiseservice für 12 Personen, bezeichnet „Wedgwood", Buchstabe P. J. 4, 1757—59 . . .	6000
1035	Elfenbeinrelief mit Schaustellung Christi, Italienisch, XVII. Jahrh. . .	3400

Bei der vom 17. bis 20. März stattgehabten 48. Kunstauktion von Albert Kende wurden folgende bemerkenswerten Preise erzielt:

4	Rudolf von Alt, Gebäude in Budapest mit Staffage	5300
14	Eugen von Blaas, Brustbild einer jungen Venezianerin	2600
20	Hans Canon, Porträt eines alten Mannes in altholländischer Tracht	5500
23	Derselbe, Brustbild eines alten Bauern	3300
24	Derselbe, Besenbinder in seiner Werkstätte	4500
28	Vincent Jean B. Chevilliard, „Il dine au chateau"	4800
32	Pierre Auguste Cot, Italienische Orangenverkäuferin	4800
35	Franz von Defregger, Brustbild eines Tiroler Dirndls	3700
44	Karl Duxa, Vier junge holländische Bauern in einem Interieur	1450
50	Ignaz Elminger, Bauern beim Pflügen	2000
51	Eduard Ender, Bildnis der Elisabeth Ender, Gattin des Malers Johann . .	3900
60	Peter Fendi, ein kleines (7 zu 7,5 cm) Aquarell: Mutter mit Kind	1400
65	Französ. Schule um 1770, Le carquois epuisé	12000
66	Dasselbe, L'heureux moment . . .	12000
74	Barent Gael, Geschlachtetes Schwein	1550
75	Lucas Gassel. Flußlandschaft mit Taufe Christi	8000
77	Friedrich Gauermann, Schimmel in einem Stalle	3300

Kat.-Nr.		K
78	Derselbe, Der verendete Hirsch . . .	4100
79	Derselbe, Junger Bauer in ganzer Figur auf einer Bergwiese	2400
81	Derselbe, Baumstudie	2400
82	Derselbe, Felspartie an einem See mit Tierstaffage	4600
88	Eduard Grützner, Die Weinkostprobe	14500
92	Remi van Haanen, Flußlandschaft mit Staffage	3000
93	Derselbe, Winterlandschaft mit Staffage	1450
99	Max Albert Hauschild, Das Parisurteil	2500
112	Johann Jakobey, Dorfkinder beim Unterricht	2500
118	Isidor Kaufmann, Brustbild eines polnischen Judenknaben	20500
124	Leopold Kupelwieser, Porträt einer jungen Frau	1000
128	Johann Baptist Lampi d. Ä., Fürst Karl Lichtenstein	2150
129	Derselbe, Allegorie	5100
130	Nikolaus Lancret zugeschr., Tänzerin Camargo	15000
131	Emile Lévy, Junges Bauernmädchen	5500
134	Charles André van Loo, Bacchus und Ariadne	7000
138	Hans Makart, Rotblondes Edelfräulein	3000
142	Gabriel von Max, Brustbild eines jungen Mädchens	7000
145	Martin von Meytens, Porträt Gerhard van Swieten	3000
146	Willem van Mieris, Gelehrtenporträt	8160
149	Karl Moll, Interieur	2000
150	Joos de Momper, Winterlandschaft mit Staffage	4400
151	Anton Müller, Tiroler Genreszene .	2400
153	Art des Pieter Neefs, Kircheninterieur mit Predigt	3700
163	Christoph Paudiß, Betender Mönch .	3000
182	Rob. Ruß, Holländische Kanalansicht	3700
184	Alfonso Savini, Werbung	4000
186 u. 187	Felice Schiavoni, Jo, Zeus umarmend und Hebe gibt dem Adler zu trinken, zusammen	2050

Miniaturen:

242	Karl Agricola, Gräfin Desfours-Walderode	4950
244	Pompeo Batoni, Papst Pius VII . .	1950
246	Moritz Michael Daffinger, österreichischer Aristokrat	5000
247	Gabriel Decker, Bildnis Frau Porzer	1750
249	Derselbe, Zwei kleine Mädchen . .	2100
257	Gaupmann, Junge Dame, Kniestück .	580
259	Josef Krehuber, Brustbild eines jungen Mannes und	
260	Derselbe, Gattin des Vorigen, zusammen	1150

Kat.-Nr.		K
263	Pieter Miereveldt, Brustbild, junger Mann	3250
270	Emanuel Peter, Porträt des Bat. Martinolli	3000
271	Derselbe, Porträt eines Herrn von Goßmar und	
272	Derselbe, Porträt der Gattin des Vorigen, zusammen	8000
274	Karl von Saar, Brustbild einer jungen Frau	3000
278	Robert Theer, Brustbild Freiherr von Wertheimstein	950
279	Derselbe, Porträt eines Fräulein B. A.	1200
280	Derselbe, Porträt der Schwester des Vorigen	1000
281	Derselbe, Porträt einer alten Dame .	2700

Kupferstiche:

289	Les soins tardifs, nach P. A. Baudoin, gestochen von N. de Launay . . .	1300
290	Le Matin, nach demselben Maler gestochen von E. de Ghendi	1500
291	Le soir, desgleichen	1050
292	La nuit, desgleichen	1400
293	Le carquois epuisé, nach demselben Maler gestochen von N. de Launay	1800
294	L'heureux moment, nach dem N. Lavreince gestochen von dem Vorigen	2750
295	La soubrette confidente, nach Lawrin gestochen von G. Vidal	2400
296	Le roman dangereux, nach N. Lavreince gestochen von Helman	2300
297	Le petit jour, gezeichnet von S. Freudeberg, gestochen von N. de Launay .	3600
298	Les baigneuses surprises, nach Monnet gestochen von G. Vidal	470

Porzellan:

384	Altwiener Biskuitgruppe, Venus und Amor, Blaumarke um 1789	1000
392	Altwiener Figur, Zeus, Blaumarke .	1400
402	Allegorische Altwiener Figur, Mädchen mit Muschel auf Barockpostament . .	1900
407	Allegorische Altwiener Figur, Mädchen mit Rose. Blaumarke	1550
408	Kleine Altwiener Suppenterrine. Blaumarke	560
409	Meißener Figur, Affe in Rokokokostüm, eine Sängerin parodierend, Blaumarke	1150
414	Altwiener Figur, Knabe mit Korb voll Trauben, Blaumarke	2100
416	Altwiener Figur, junger Gott mit Jagdemblemen, Blaumarke	2000
418	Altwiener Figur, Apollo, Blaumarke .	1800
420	Altwiener Figur, Paris, Blaumarke .	1700
421	Capo di Monte-Figur, Putto in Winterkostüm, Barock	980

Kat.-Nr.		K
424	Altwiener Vaſe auf Bärentatzen, Blaumarke 1825	1150
425	Weiße Gruppe, Capo di Monte	620
427	Neuwiener Gruppe, Knaben beim Soldatenſpiel, Weißmarke 1846	1900
429	Altwiener Barockfigur, Schäferin, Blaumarke	1650
432	Altwiener Barockfigur, Schäferknabe, Blaumarke	2200
437	Altwiener Barockfigur, Dame mit Mandoline, Blaumarke	5700
438	Altwiener Barockgruppe Pluto, Proſerpina und Eros, Blaumarke	6500
444	Altmeißener Figur, Harlekin als Dudelſackpfeifer, Blaumarke XX	2000
446	Altwiener Barockfigur, Fiſcherknabe, Blaumarke	4700
449	Altwiener Barockfigur, Neptun, Blaumarke, Malerzeichen W.	1400
450	Altwiener Vaſe mit Deckel, Blaumarke von 1803	1500
451	Altwiener Barockfigur, Allegorie der Eitelkeit, Blaumarke	1950
453	Altwiener Barockfigur, Schäferknabe, Blaumarke	1250
456	Altwiener Figur Knabe und Eichhörnchen, Blaumarke	2000
459	Altwiener Figur, König Ludwig XVI. von Frankreich, Blaumark	2200
461	Altwiener, weiß glaſierte Barockfigur, Kavalier mit Dreiſpitz, Blaumarke	1500
464	Große Altwiener Blumenvaſe, Blumen in Sepia, gelber Grund, Blaumarke	15500
465	Altwiener Schale, Blaumarke von 1816	1200
466	Große Altwiener Figur, Landmann, Blaumarke	2900
467	Runde Marmor-Tiſchplatte, drei Putten mit Trauben und Blumen	1200
468	Altwiener Gruppe, Schäferpaar, Blaumarke	7000
469	Altwiener Barockfigur, Knabe mit Trommel und Affe, Blaumarke	5050
470	Altwiener Schale, zylindriſch, Blaumarke	1950
471	Altwiener Barockfigur, Marketenderin, Blaumarke	9100

Neue Kataloge

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königſtr. 29. Kat. 46. Kunſt und Kunſtgewerbe des klaſſiſchen Altertums.

Rudolph Lepkes Kunst-Auktionshaus, Berlin W 35, Potsdamerſtr. 122 a/b. Kat. 1829. Nachlaß Ludwig J. Lippert-Hamburg. Mit 22 Tafeln. M. 6.—. Kat. 1831. Gemälde-Sammlung Bock-Reinbeck, Hamburg. Mit 30 Tafeln. M. 8.—

Rudolf Bangel, Frankfurt a. M., Neue Börſe. Verſt.-Kat 96/. „Ein Jahrhundert Frankfurter Malerei." Mit 40 Abb. M. 5.—.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 9	8. Mai	Heft 9	2. Mai
„ 10	22. Mai	„ 10	16. Mai
„ 11	5. Juni	„ 11	30. Mai
„ 12	19. Juni	„ 12	13. Juni

Diesem Hefte liegt eine Beilage von KARL W. HIERSEMANN in LEIPZIG bei, welche wir besonderer Beachtung empfehlen.

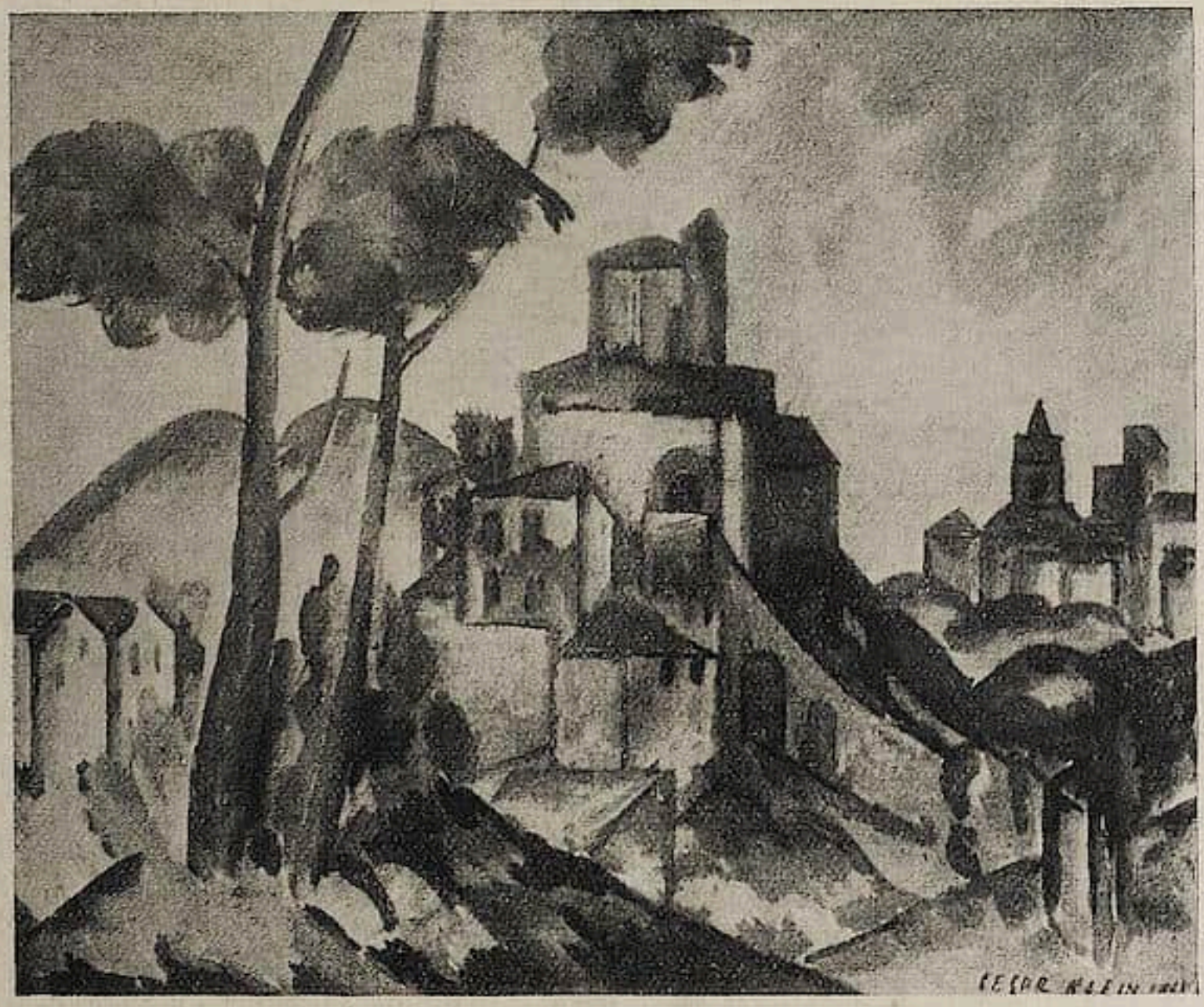
JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Céſar Klein

Mit 10 Abbildungen[1] / Von THEODOR DÄUBLER

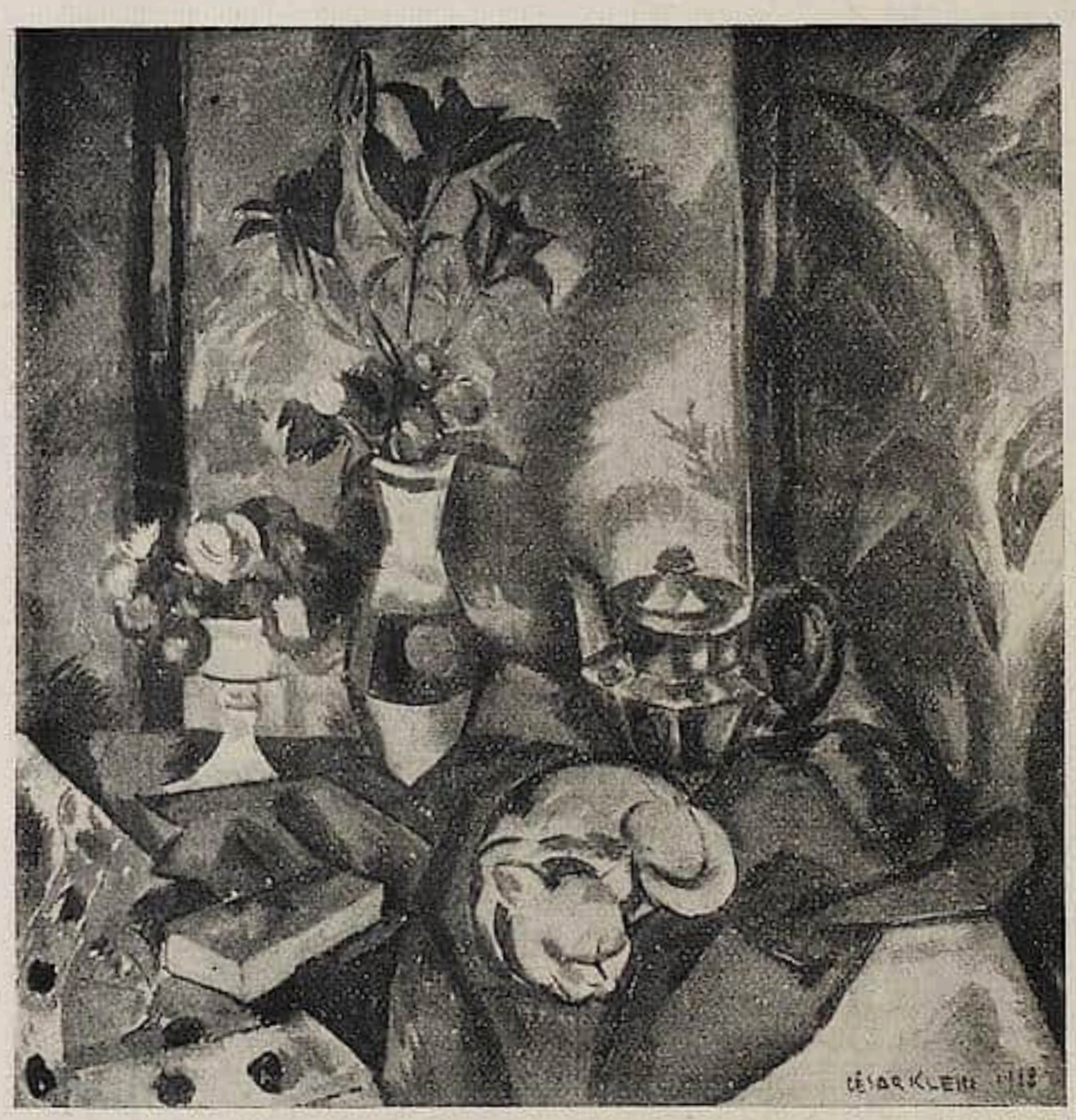
Cézanne, dem Meiſter Céſar Kleins, iſt es gelungen, den Farbfleck der Impreſſioniſten vergeiſtigt beinahe in ein aſtrales Schauen emporzuheben: ich ſage beinahe, denn er hat ſeine unerhörte Viſion doch gerade noch der Wirklichkeit gelaſſen. Ja, ſogar vollauf. Der knappe Grenzbereich der Kunſt von Cézanne iſt eben ſein Nie da-Geweſenes! Und er hat auch das Techniſche im Rein-Maleriſchen zu überbrücken gewußt. Anſpruchslos iſt ſein Handwerk: keineswegs aufdringlich das Können. Was tief geiſtig in ſeinem Werk bleibt immer ſelbſtverſtändlich. Cézanne liebt unſer Gelebt-werden: und brüderlich teilt er ſich darein mit Bäumen, Bergen, Tieren, Menſchen und hellgrauem Luft-Licht.

Das iſt alles gewaltige Vorbedeutung für unſere junge Kunſt. Derain ſah in Cézanne den Meiſter, vor allem den faſt noch unbewußten Kubiſten. Und er verſucht zuerſt, vielleicht nur Cézannes Wunſch zur Feſtigung des Bildes zu verdeutlichen. Und dabei wagte er aber ſeinen eigenen ſelbſtändigen Schritt und brachte die Kunſt dem Kubismus, der zugleich Zuſammenbruch des Herkömmlichen und Grundlage zum neuen Tempelbau



Céſar Klein. Italieniſche Landſchaft.

[1] Sämtliche Reproduktionen nach Werken Céſar Kleins erfolgen mit Erlaubnis der Kunſthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.

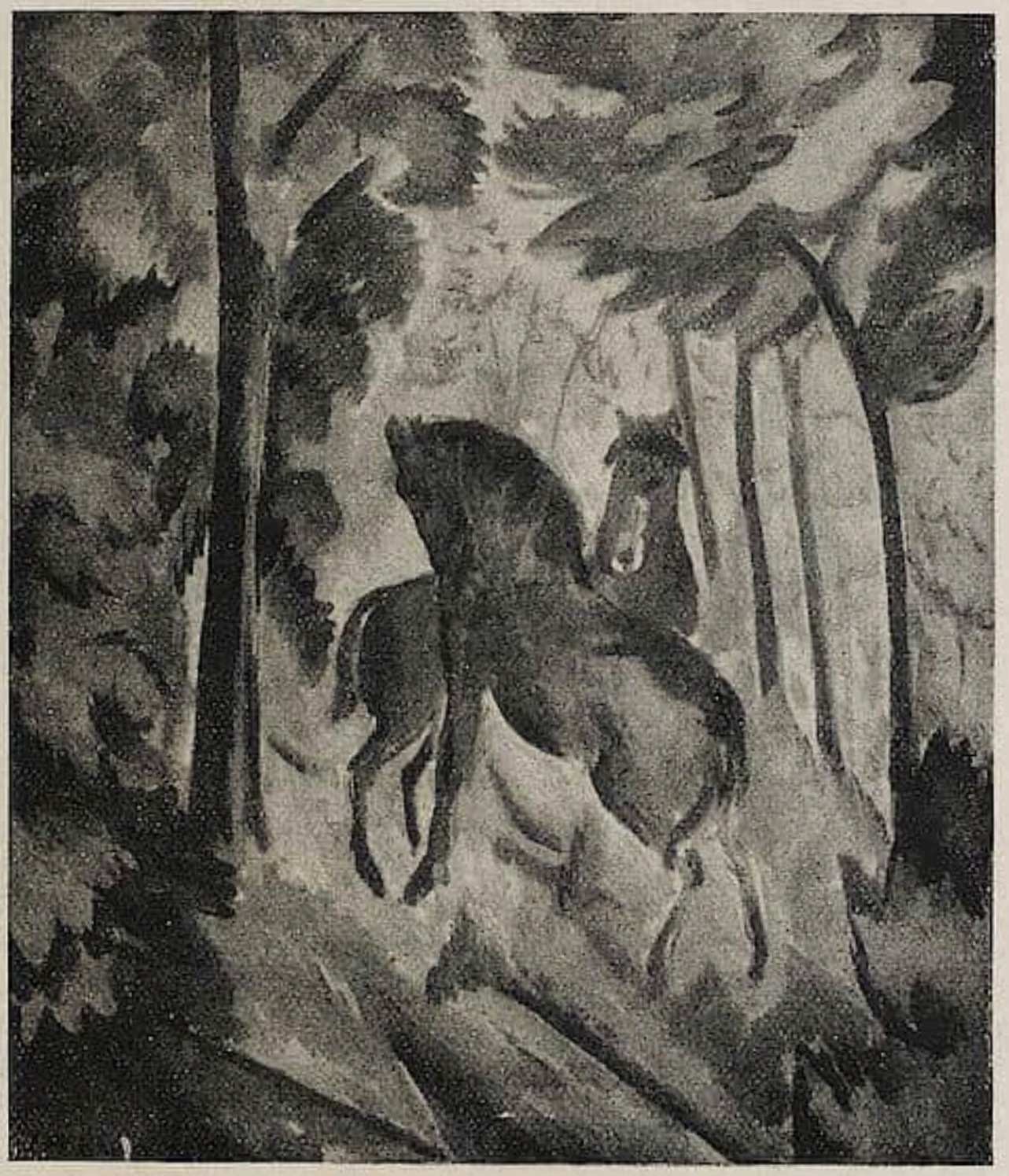


Céſar_Klein. Stilleben mit Katze.

werden ſollte, entſcheidend näher. Sehen wir jedoch in dieſem Aufſatz von Derain und den anderen ſtarken Stilfügern unſerer Zeit, Picaſſo, Braque, Metzinger, Gleizes, dann Delaunay, ſchließlich Carrà ab, halten wir uns diesmal an Cézannes bürgerliche Seligkeit, mit der es ganz ausnahmsweiſe dem Künſtler gelang, reine Menſchlichkeit zu verſtrahlen, Menſchen heran zu bilden; und auf ſolchem Weg, auf dieſe Weiſe werden wir beſtimmt auch zum Hamburger Céſar Klein kommen. Südliche Harmloſigkeit hatte ſich bereits, immer unter Cézannes Einfluß, bei Künſtlern wie Marquet und Manguin kräftig geäußert. Kühles Vertrautſein, bei freudigem Empfinden mit der tatſächlichen Welt, ſpricht ſich aber zuerſt im Werk Céſar Kleins aus. Alle ſeine Schöpfungen ſind durchaus „wohlgeboren“: ohne techniſche Kniffe. Von aller romantiſchen Verſtiegenheit weit entfernt. Céſar Klein verſteht und liebt vor allem ein kleiner Kreis, der noch edles Maßhalten ſchätzt, dem aber bloß Geſchmack nicht genug gibt. Und Céſar Klein, wenn auch vor allem eine Begabung fürs Dekorative, führt uns auch weit über das nur Gefällige hinaus. Ganz ſelten bleibt er im Kunſtgewerblichen befangen. Vor allem ſei betont, daß er eine beſtimmte Handſchrift hat: ſeine Farbe iſt faſt immer dem „Mahlen“ im Sinne der „Atelierſprache“ enthoben. Gar keine techniſchen Schwierigkeiten ſieht man ſeinen ſchönen Gebilden an. Und gewiß hat er ſein Handwerk lange behütet und gepflegt, eifrig gegen Einfälle voll von Virtuoſenhaftigkeit geſchützt. Seine Bilder ſind im beſten Sinn harmoniſch und bleiben dabei naiv, eigentlich anſpruchslos, klar und zugleich gebunden. Man verſtehe jedoch dieſes Einſtehen für ſolide Arbeit nicht falſch: Céſar Klein iſt dabei niemals ſachlich oder gar nüchtern. Im Gegenteil: Sein Kopf ſcheint mir oft voll von exotiſchen Einflüſſen und Schrullen zu ſein! Er verſteht es nur, ſie gut geordnet auf einem Gemälde unterzubringen: und das hat er in Paris und Italien gelernt.

Wir können heute bereits von einem modernen Stil in der Malerei ſprechen. Er iſt

ſogar, beſonders in Deutſchland, bereits zu beſtimmt, ja manieriert: wir werden bereits von bloßen „Stiliſten“ in unſeren jungen Errungenſchaften bedroht. Bei Céſar Klein ergibt ſich aber Stilgemeinſchaft durchaus ſelbſtverſtändlich. Man kann eben nur nach dieſen beſtimmten Grundſätzen ſchaffen. Es iſt unſere Zeit! Stil bringt ihm Erleichterung, zumal heute, da er doch erſt in letzter Zeit, und zwar großenteils durch ſeine Mitarbeit errungen wurde! Und ſo will er immer Erlebniſſe, Dinge, die künſtleriſch geſtaltet ſein ſollen, im neugeborenen Stil ausdrücken. Ganz einleuchtend wird einem das ſoeben Geſagte, wenn man Céſar Kleins Moſaiken betrachtet. Als Einziger greift er in dieſer Kunſtart, die nun wieder belebt wird, nicht nur auf Byzanz, Rom, Alexandria oder Ravenna zurück. Ihm gelingts, muſiviſche Kunſt in unſerem expreſſioniſtiſchen Stil empfunden zu ſchaffen. Andere Künſtler wollen „Naturalismus“ in Moſaiken bringen: und ſolche Verſuche ſcheitern immer.



Céſar Klein. Pferde im Wald.

Oft frägt man ſich: worin beſteht eigentlich das neue Stilgefühl? Vor den Werken eines ſo entſchiedenen Vertreters der modernen Richtung in Deutſchland, wie es Céſar Klein unbeſtreitbar iſt, läßt ſich da allerhand erklären. Vor allem behauptet ſich in dieſen Schöpfungen eine ausgeſprochene pathetiſche Rhythmik. Bei vielen Malern wirkt ſie aber bedrückt, zuſammengedrängt. Vielleicht, weil ſie vielfach vom Schwarz-Weiß in die Malerei übernommen wurde. Farbe aber braucht mehr Raum, weil ſie nämlich in ſich reichhaltiger iſt, ihrer Natur nach füllender als Kunſt, die auf ganz ſchroffen Gegenſätzen beruht; und dies beſonders heute, wo in der Graphik Mitteltöne ſehr vernachläſſigt werden. Céſar Klein lüftet daher bereits die Aufzeichnungen in ſeine Vorſtellungen von Bildern und läßt überall Farben hereinfluten, damit ſie ihren Raum, den

Céſar Klein. Der Regenbogen.

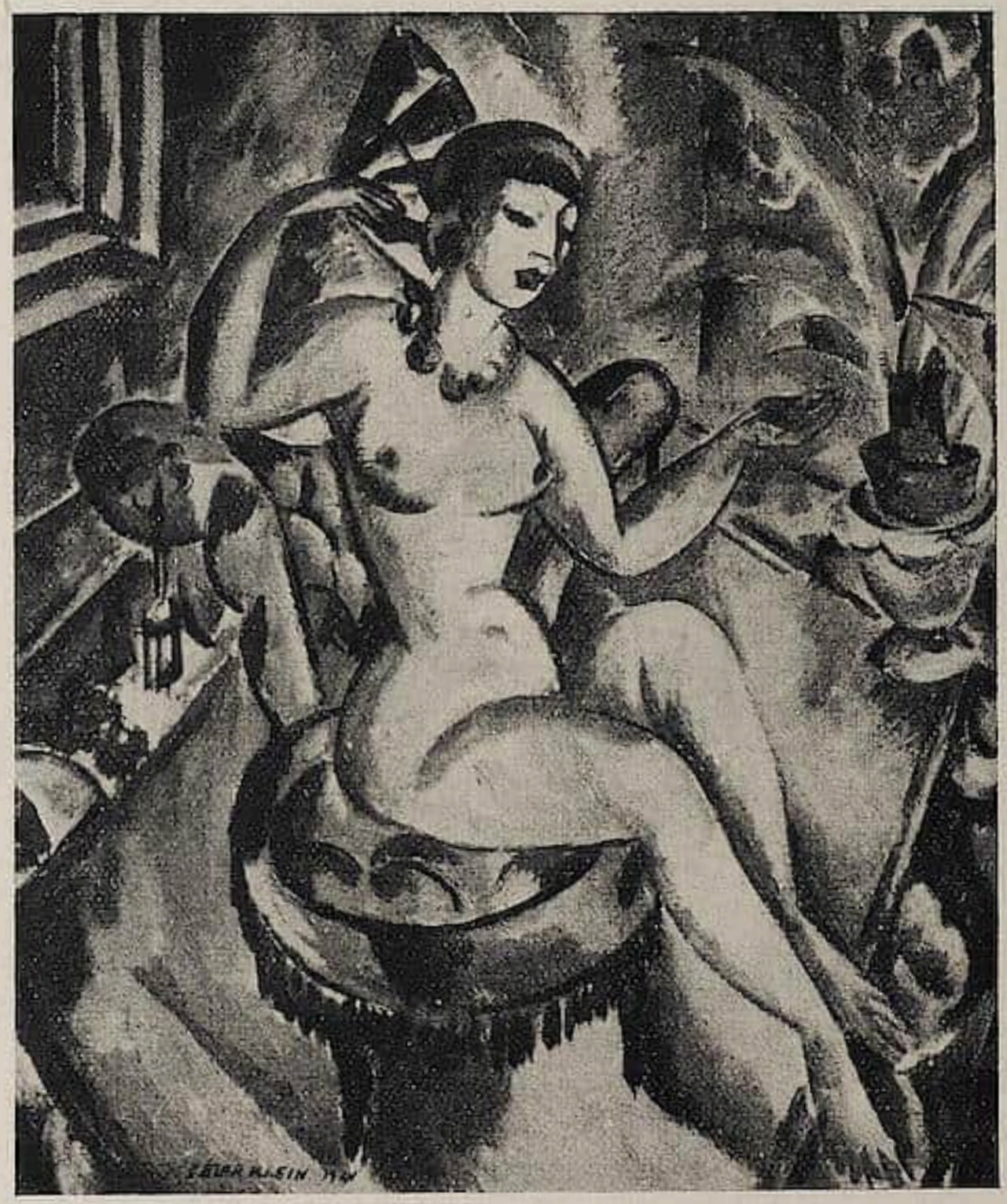
ſie ganz ſelbſtverſtändlich beanſpruchen, ſofort einnehmen können. Daher kann man vor ſeinen Bildern den Stil von heute recht eindeutig erklären. Segmente, halbe Elypſen ſchneiden, ergänzen, entwickeln ſich überall in- und zueinander. Woher kommt das? Bei Cézanne keine Spur davon. Wohl aber ſchon bei Georges Seurat; und zwar in durchaus ungekünſtelter Art. Und dann ebenſo, rein ſpontan, alſo ſofort ſtilbildend, nicht zu Stiliſierungen verleitend, bei van Gogh. Bei weniger abſtrakten Künſtlern bleiben ſolche Kurven meiſtens ziemlich undeutlich. Radikal abſtrakt Gerichtete hingegen operieren geradezu noch mit Kreisausſchnitten. Und vor einer ziemlich umfangreichen „Flucht nach Agypten" von Céſar Klein wurde mir's ganz klar: von der Mondſichel ſtammt dieſe Feſtſetzung der Kurve in unſerem Stil. Auf dieſem Gemälde erſcheint ſie nämlich wirklich: ſchwer gelb und daher überhängend, damit ſie ſtabil in feuchtwarmer Luft bleiben könne. Gelbliche Furchen im Boden fügen ſich rhythmiſch ans Geſtirn, das ſich nicht allzuhoch oben in die Geſamtheit des Bildes einfugt. In einer ſpitzen Kurve erfaßt, lehnt ſich auch die „Jungfrau mit dem Gotteskind" auf der Wanderung ausruhend, an einen Felsblock. Gelber, lebendiger als das Blinken des neugeborenen Mondes, ſtrahlt ihr und des kleinen Heilandes Licht aus unſerer Erde empor.

Mit feuchter Luft, Luft überhaupt, überraſcht uns Céſar Klein aus dem Handgelenk. Die großen Impreſſioniſten, ſchon einige Maler aus Barbizon hatten ſich das Hervor-

Céſar Klein. Hafen.

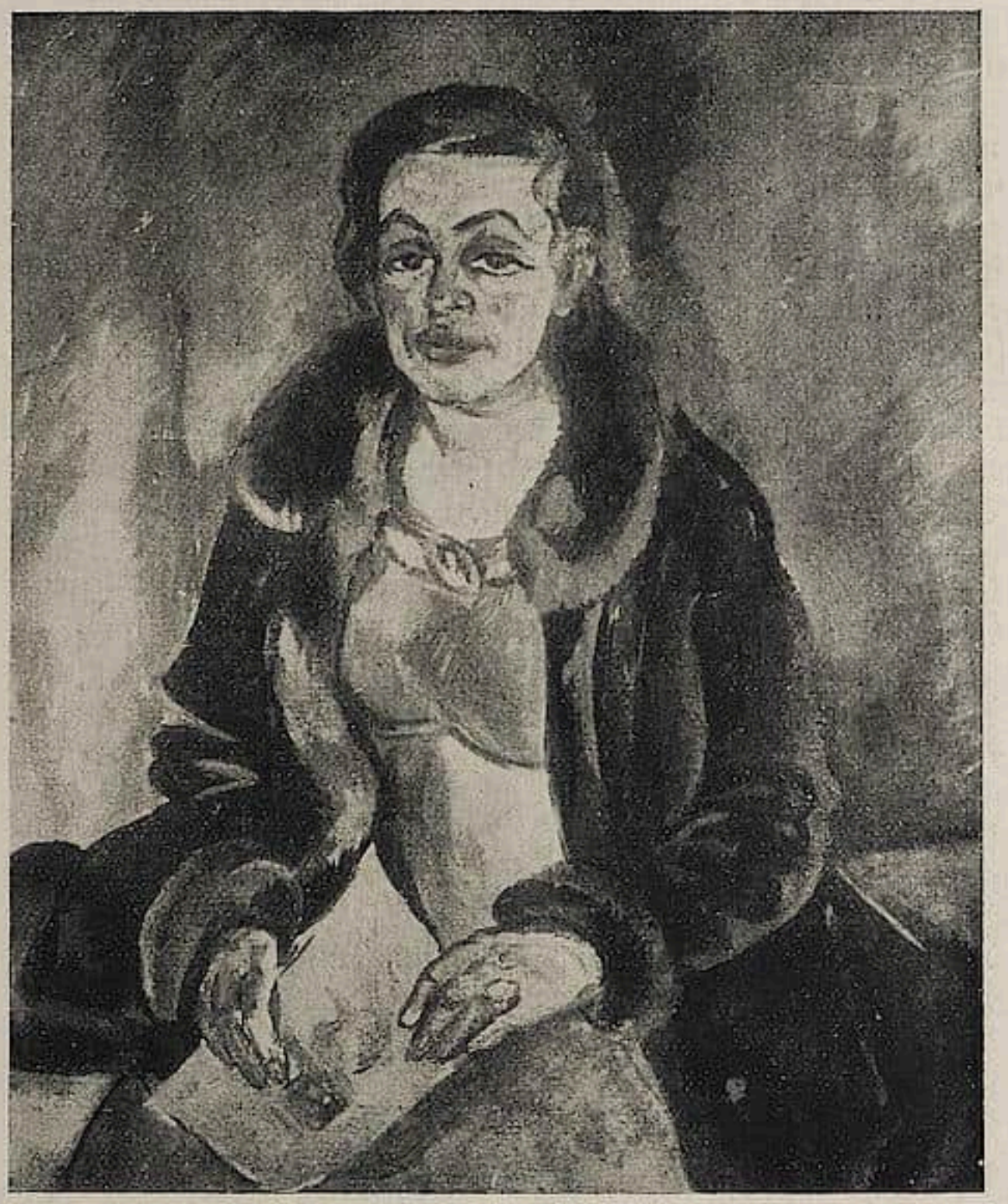
zaubern ſolcher atmoſphäriſcher Stimmungen im Freilicht zur Hauptaufgabe gemacht. Erſt bei Cézanne kann man vom Problem abſehen: bei ihm ſind Luft und Feuchtigkeit, wo dieſe herrſcht, bereits als ſelbſtverſtändlich alſo ohne beſonderen techniſchen Aufwand, gebracht. Céſar Klein iſt nun auch einer der wenigen ganz modernen Maler, denen feuchte Luft etwas Gegebenes iſt.

Eine, bei einem nordiſchen Maler ganz ſeltene Leichtigkeit im Rhythmus konnte Céſar Klein auf einem Bild, das zwei Pferde im Wald zwiſchen fein graugrünen Bäumen darſtellt, erreichen. Es fällt einem da ein faſt japaneſker Impreſſionismus auf. Über den ſpringenden Pferden ſchwingt leichtes Geblätter beſonders lebhaft und beinahe zart, wodurch das Anregende der Kompoſition ungemein verſtärkt wird. Des Künſtlers ſo ausnehmend ſaubere Palette bewährt ſich ganz beſonders auf dieſem ſtark aufgelöſten Bild, wo doch der Boden in gelben Schichtungen, ganz erdhaft, trotz ſeines leichten Darübers von Bäumen, die aber die Einheitlichkeit des Ganzen nicht ſtören, feſtgeſetzt bleiben konnte. Bei dieſem Maler ſind leere Stellen faſt nie vorhanden: es gibt natürlicherweiſe auch von ihm mehr oder weniger richtig eingeräumte, ich wage es zu ſagen „möblierte“ Gemälde, aber ſeine unbedingte Empfindung für Rhythmiſierung läßt ihn auch beim Ausfüllen einer nüchternen Fläche niemals im Stich. Freilich, ganz beſonders gelungene Ecken werden einem auch bei ihm, ſelbſt auf ſeinen fertigſten



Céſar Klein. Akt.

Schöpfungen, immer wieder auffallen: meiſtens ſind es dann Vorhänge. Teppiche malt er ſeltener. Er behängt ſeine Leinwand lieber mit Draperien, als daß er ſie ſo zu ſagen mit Ornamenten pflaſtert. Auch belaſtet er leichter den Schwingeſchwang bei der Durchgruppierung ſeiner Rhythmen, als daß er dekorative Elemente der eigenen Empfindungswelt in einer Fläche einebnen könnte. Daher gelingen ihm auch meiſtens Bilder mit mehr oder weniger maſkierter Elypſenkompoſition vortrefflich. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß zu ſolchen Markierungen abſtrakter, ſelbſt gegebener Regeln im Gegenſatz Markierungen von Gruppierungspunkten ganz bewußt in die Fläche eingeſetzt werden. Kurz, bei ihm iſt der Vorhang beim Schöpfen außerordentlich regſam und lebendig. Selten ganz überraſchend. Wohl niemals verblüfft uns dieſer ſo durchaus moderne und dabei doch ſchon ausgeglichene Künſtler! Wie gut tut einem dafür ein ſo wohlempfundenes „Schwarz“ bei Céſar Klein. „Le noir est une bonne couleur“, pflegte der unbedeutende Maler, aber ausgezeichnete Lehrer Tony Fleury ſeinen Schülern zu ſagen. In der Verwendung von Schwarz waren einige Impreſſio-



Céſar Klein. Porträt Frl. F.

niſten ganz beſonders Meiſter: man denke an Manet, Renoir; und über den Impreſſionismus hinaus, an Cézanne. Unter uns liebt Céſar Klein das Schwarz ganz ſtark! Man kann ihm dafür dankbar ſein. Schwarz gut verteilt, nicht zu materiell aufgetragen, wirkt beruhigend. Nur muß es als Farbe empfunden, als ſolche, dem Grün ebenbürtig, mit dem Rot gleichberechtigt, eingeſtellt werden: ſonſt bringt es leicht zur Akademie oder verführt zur Schlamperei.

Von dieſes Malers Hand gibt es auch ein Stilleben mit Flaſchen, das zum beſten der Art gehört. Vor allem iſt in der Gruppierung alles Kunſt, nichts Künſtlichkeit. Maler, die von Cézanne gelernt haben, knüllen nur zu leicht Servietten, weiße oder bunte Tiſchtücher, ſogar irgend einen Schal entweder recht willkürlich oder ſichtbar abſichtslos zuſammen, wodurch ſo eine Malerei dann häufig erzwungen ausſehen muß. Nichts davon iſt in dieſem Fall zu tadeln. Alles ſteht wie natürlich da. Hinter dieſem „wie“ ſteckt aber auch diesmal der Kunſtgriff. Eine natürliche Unordnung ſieht ja allerdings ganz anders aus!

So materiell wir beim Malen dieſes Stillebens, es handelt ſich faſt nur um Flaſchen verſchiedener Geſtalt und verſchiedenen Inhalts, iſt Céſar Klein wohl kaum jemals geworden. Man fühlt bis in die Fingerſpitzen das Stoffliche der Gegenſtände, die vor einem ſtehen. Dabei aber kann von irgend einer Virtuoſität keine Rede ſein. Folglich „materiell" im beſten Sinn: als Atelierausdruck angewandt, nicht nach der Auffaſſung des täglichen Lebens! Jedes Zwickelchen, das in der Kompoſition entſteht, wurde farbig verwertet. Die Zufälligkeiten in einer bunten Mauer ſind ausgezeichnet zu den davorſtehenden Flaſchen in Beziehung gebracht, durch die ſich zarteſte, wie unvorhergeſehene Wirkungen höchſt künſtleriſch ergeben konnten. Dies wäre aber alles zu wenig: ſo etwas gelingt bald manchem geſchicktem Pinſler. Als das Bedeutende in dieſem Fall ſei vermerkt, daß die einheitliche Einfachheit gewahrt iſt!

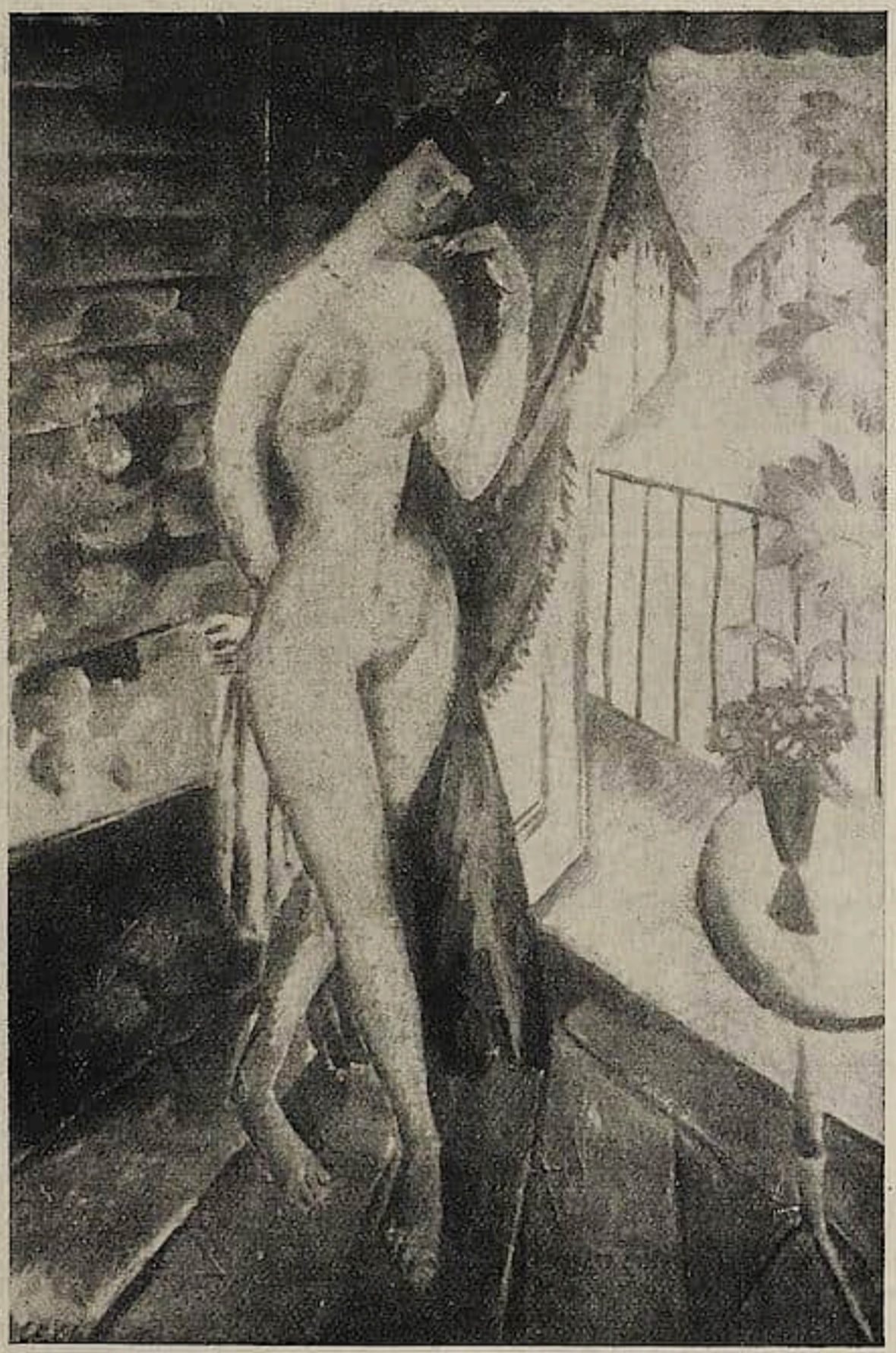
Sehr viele Schöpfungen Céſar Kleins ſprengen, wie man zu ſagen pflegt, den Rahmen. Alſo auch er iſt ein Wandmaler, Freskokünſtler: das ſei zum Schluß des Aufſatzes noch bemerkt. Zugleich will ich aber auch den Raum, den auszugeſtalten es dem Künſtler vergönnt war, die Eingangshalle zum Haus von Herrn Wolfgang Gurlitt, kurz erwähnen. Wie das Rokoko unter chineſiſchem Einfluß, ſo ſteht dieſes jüngſt geſchaffene Milieu zu einer etwas ſüdlicheren, ſagen wir indochineſiſchen Welt in Beziehung. Wie bei den Freskomalern des achtzehnten Jahrhunderts liegt der ganze Akzent auf ſpielerischen Dingen, die federleicht in einen lufterfüllten Raum gebracht ſind. Ja, und Luft gibts da wirklich! Iſts Roſenduft des Morgens? Zufällig bleibt alles in Roſa gehüllt. Ich könnte es nicht ſagen: Luft hat in dieſem Falle keine Farbe. Etwas Farbe muß bloß daſein, um einem Luft, viel Luft vorzugaukeln: Hauptſache, daß ſie leicht ſchwingend, überaus zart gebracht ſei. Und dies gelang. Gelang vollkommen. Der Künſtler hat ſeine gewiß ſchwierige Aufgabe, bloß Leichtigkeit hineinzuzaubern, famos zu löſen verſtanden.

Die Auflöſung der Einzelform durch den Impreſſionismus

Von OTTO GRAUTOFF[1]

Die Geſchichte der ſpätrömiſchen Kunſt zeigt die Entwicklung der Formenzertrümmerung innerhalb der antiken Tradition. Auch unſere Kunſtepoche zeigt alle Symptome der Formauflöſung. Wollte man ihren erſten Anfängen nachſpüren, ſo käme man dazu, eine Geſchichte der maleriſchen Darſtellung im Bilde zu ſchreiben, die mit einer Geſchichte der Auflöſungserſcheinungen in der Kunſt vom 16. und 17. Jahrhundert an gleichbedeutend ſein würde. Die Formauflöſungstendenzen des maleriſchen Stiles wurden vom 17. Jahrhundert an mehrfach gehemmt, zuerſt durch die abſtrakten Forderungen der Akademien, dann durch den Klaſſizismus, endlich durch den Akademismus des 19. Jahrhunderts. Von der Romantik an tritt die egozentriſche Grund-

[1] Otto Grautoff bereitet ein Buch über die Kunſtprobleme der Gegenwart vor, das in einigen Monaten unter dem Titel „Formaufbau und Formzertrümmerung in der bildenden Kunſt" bei Ernſt Wasmuth & Cie. in Berlin erſcheinen wird.



Céſar Klein. Am Fenſter.

tendenz in der Kunſt ſiegreich auf. Von dieſer Zeit an herrſchte ein lyriſcher Solipſismus, deſſen künſtleriſche Sprache der Impreſſionismus wurde.

Wie der Nihilismus die traditionelle menſchliche Geſellſchaftsordnung im 19. Jahrhundert allmählich zerfreſſen hat, ſo hat auch der Impreſſionismus die Kunſtformen der gleichen Zeit nach und nach zerſetzt.

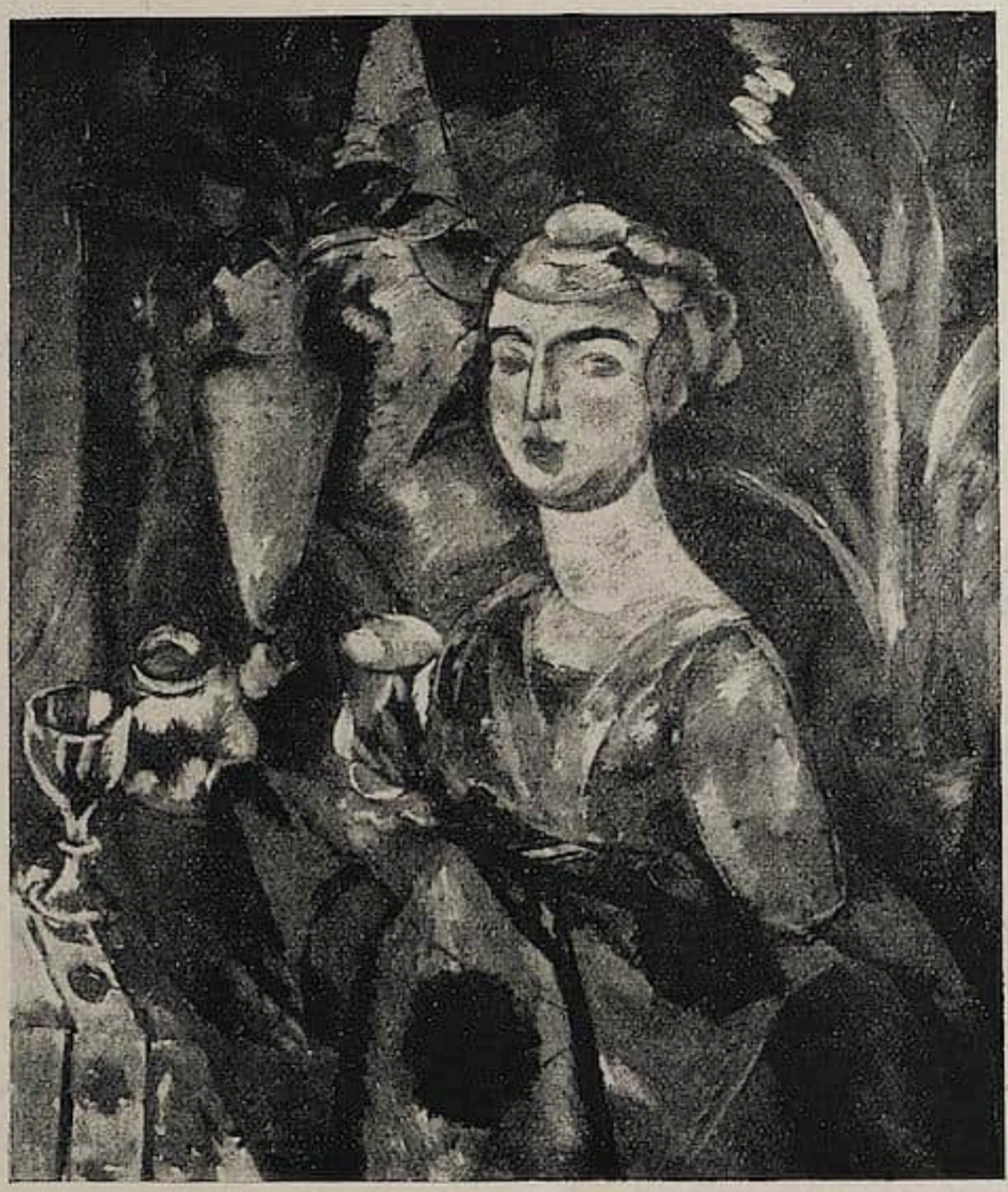
Impreſſionismus hat es ſchon vor dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gegeben, inſofern als ſchon in früheren Perioden eines Konkretionsſtils Handzeichnungen und Bilder nur optiſche Werte wiedergaben. Es gibt Handzeichnungen von Albrecht Dürer, Nicolas Pouſſin und faſt von allen großen Meiſtern der Vergangenheit, in denen nur

die optiſchen Eindrücke der Dinge aufgezeichnet ſind. Indeſſen, es wäre töricht, wollte man deshalb Albrecht Dürer als einen Vorläufer des modernen Impreſſionismus hinſtellen, ja, nicht einmal Nicolas Pouſſin darf man als einen Vordermann Monets bezeichnen, obwohl Pouſſin auf gewiſſen Bildern, wie z. B. ſeinem „Orpheus und Euridike", ganz wie Monet Hintergrundfiguren in Farbtupfen gegeben hat: den Torſo als größeres Farbzäpfchen, die Arme und Beine als dünnere Farblinien und den Kopf als hellere Farbfläche. Trotzdem erſcheint es bedenklich, eine Ahnenreihe des Impreſſionismus aufzuſtellen. Es gab weder im Zeitalter Dürers noch im Zeitalter Pouſſins eine impreſſioniſtiſche Weltanſchauung, die ihren Ausgang allein vom Sinneseindruck nahm und ihren Gipfelpunkt in der Summe der Augenerlebniſſe erblickte, ſondern die Darſtellung optiſcher Eindrücke war dem Künſtler nur ein Mittel zum Zweck.

Dürers künſtleriſches Ziel im ganzen geſehen, war dem Impreſſionismus gerade entgegengeſetzt. Er wollte die Welt faſſen nicht wie ſie ſcheint, ſondern wie ſie iſt. Er wollte das Abſolute, wollte das Weſen eines Dinges vollkommen erſchöpfen. Pouſſins künſtleriſcher Leitgedanke lag in der organiſchen Entfaltung ſeiner Darſtellungen. Beide Künſtler ſtrebten nach Harmonie, nach Ausgeglichenheit zwiſchen dem Schein der Welt und ihrer Idee. Bei beiden handelt es ſich alſo um eine Syntheſe von Abſtraktion und Konkretion.

Während der Impreſſionismus in den Werken von Pouſſin und Velasquez im Hintergrund eine beſcheidene, unaufdringliche und nicht ſelbſtändige Rolle geſpielt hatte, wurde er allmählich immer mehr in den Vordergrund getrieben, löſte auch im Vordergrund die Formen auf, ſo daß auch ſie nur in ihrem optiſchen Wert und nicht mehr in ihrer plaſtiſchen Körperlichkeit in Erſcheinung traten. Auf Goyas Maibaum iſt keine Einzelform mehr deutlich herausgearbeitet, ſondern Klumpen und Maſſen, für deren Entwirrung das Auge eine Weile braucht. Goya kam gar nicht mehr, wie hundert Jahre vor ihm noch Pouſſin, auf den Gedanken, die impreſſioniſtiſche Darſtellungsart nur auf den Hintergrund zu beſchränken und dem unruhigen Schein eine Kompoſition des ruhenden Seins voranzuſtellen, ſondern er legte das ganze Bild impreſſioniſtiſch an. Indeſſen der Maibaum iſt noch ein Fernbild. Einige Jahrzehnte ſpäter wurden auch Nahbilder impreſſioniſtiſch dargeſtellt. Damit gewannen die formauflöſenden Stilfaktoren Einfluß auf die geſamte künſtleriſche Darſtellung. Indem die Gegenſtände im Vordergrund auch nur als optiſche Werte, in Farbenzäpfchen und Farbentupfen gegeben wurden, verlor ſich im Laufe der Zeit mehr und mehr die Gabe, das plaſtiſch Konſtruktive der Dinge zu erfaſſen und darzuſtellen. Aber nicht nur die Begrenztheit und Geſchloſſenheit der Formen durch Linien, Flächen und eindeutige Farben wurde aufgelöſt, ſondern auch die Skandierung der Maſſen im Bilde. Die konſequenten Impreſſioniſten verneinen — der materialiſtiſchen Weltanſchauung der Zeit entſprechend — nicht nur ein Abſolutes und Typiſches der Dinge, vermeiden nicht nur, Menſchen und Gegenſtände im Zuſtande des ruhenden Seins, iſoliert von Licht, Luft und den Einflüſſen ihrer Umgebung darzuſtellen, ſondern lehnen auch die Skandierung der Maſſen und Flächen ab, weil durch einen vom Künſtler in das Bild hineingetragenen Rhythmus dem Motiv die Unmittelbarkeit, das Zufällige, das Augenblicksmäßige genommen zu werden droht, das ſie gerade zum Ausdruck zu bringen ſich mühen.

In Deutſchland findet man in dieſem Sinne die reinſte Form des Impreſſionismus, während in Frankreich die klaſſiſche Tradition des Landes z. B. in der Skandierung der Flächen ſtets ſtärker zum Ausdruck kommt.



Céſar Klein. Stilleben mit Büſte.

Die Skandierung der Farben und Formen im Bilde entſpringt ebenfalls dem Drange, Ordnung in das Scheinhafte und Zufällige der Welt zu bringen, eine Idee der Geſetzmäßigkeit dem Beſchauer zu vermitteln, — alſo einem Willen zur Abſtraktion. Da wir aber im Verlauf jeder Kunſtepoche geſehen haben, daß formauflöſende Tendenzen nur innerhalb einer reinen Gefühlskunſt zum Durchbruch kommen können, ſo erkennen wir in Rhythmus und Skandierung ein Gegengewicht gegen jene formzertrümmernde Tendenz.

Bezeichnenderweiſe begegnen wir dieſem Kunſtprinzip vornehmlich bei allen jenen Völkern, die gemäß ihrer Raſſe, ihrer Geſinnung oder äußerer Intereſſen unter der Botmäßigkeit der griechiſch-römiſch-romaniſchen Weltanſicht und Kunſtauffaſſung ſtehen. Die Franzoſen dürfen in dieſem Sinne mit beſonderem Recht als die Erben Griechenlands gelten. Vom 17. Jahrhundert an war ihr ehernſtes Kunſtgeſetz: Eurythmie. Sie forderten das Schöne, d. h. die anmutige, liebliche, gefällige Anſicht der Dinge, ſie forderten, daß die Dinge harmoniſch gegliedert ſeien, und daß alle Gefühle, auch die

heißeſten und häßlichſten, mit Maß und Würde vorgeſtellt würden. Dieſer Forderung ſind Pouſſin und Claude Lorrain, Watteau und Boucher, Ingres und Puvis de Chavannes in wunderbarer Weiſe gerecht geworden. Das Übergewicht des Gefühls gegenüber dem Begrifflichen prädeſtiniert dagegen die Deutſchen zu einer formauflöſenden Kunſt.

Charakteriſtiſch in dieſem Zuſammenhange iſt, daß von denjenigen Franzoſen, die der Forderung nach Rhythmus und Geſetz nicht unbedingt gerecht werden, wie Delacroix, Daumier, Rodin, Deutſche zuweilen behaupten, es lebe eine germaniſche Leidenſchaft in ihnen, ſie ſeien von germaniſcher Glut oder dergleichen mehr. Bezeichnend iſt ferner, daß dieſe Künſtler in Frankreich ſtets einen ſchweren Stand gehabt haben.

Selbſt in den kühnſten Neuſchöpfern in Frankreich, in Künſtlern wie Manet, Monet, Piſſaro und Sisley, die als Revolutionäre erſchienen, iſt doch die klaſſiſche, griechiſch-romaniſche Tradition lebendig.

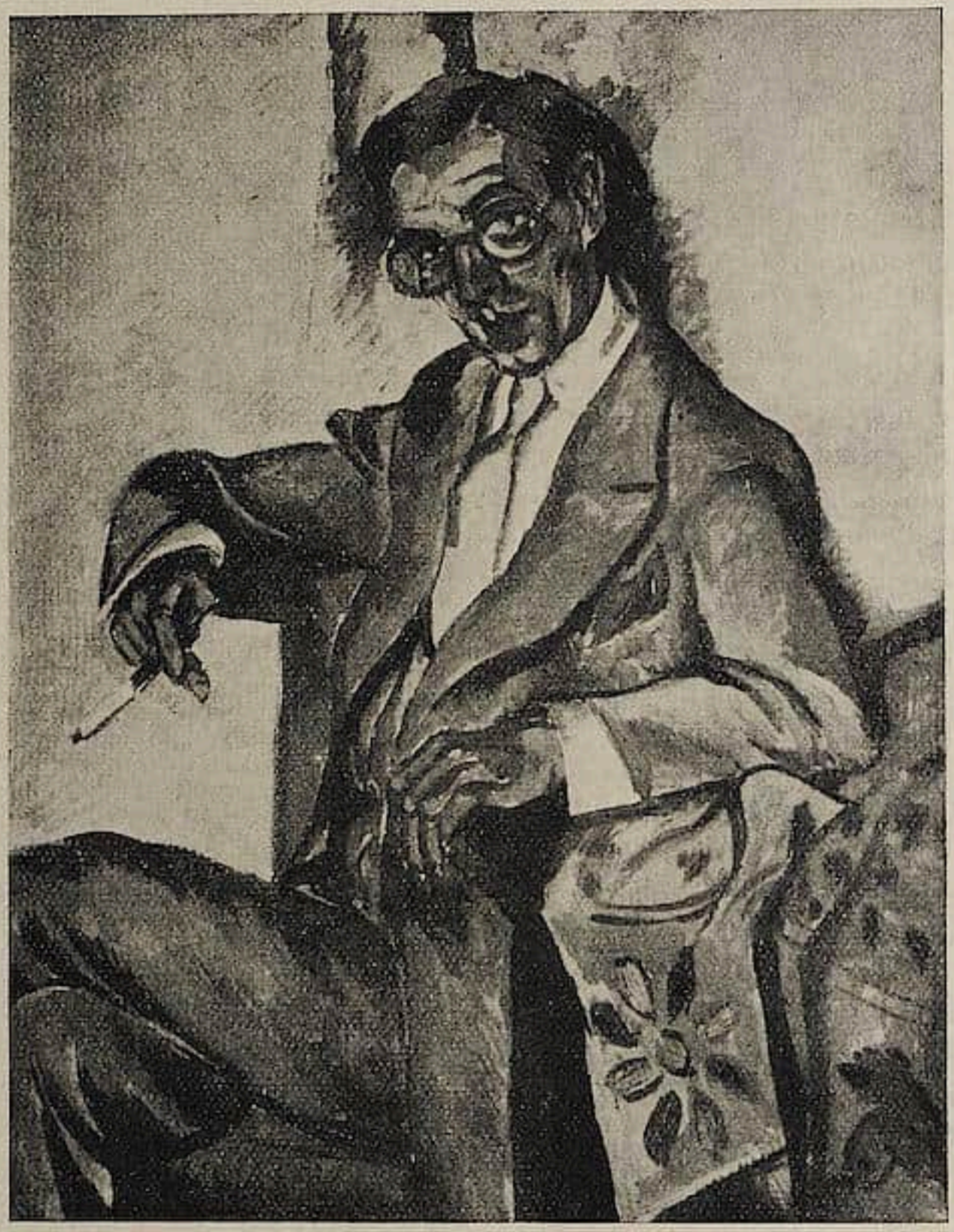
Überall wird in den Werken der franzöſiſchen Impreſſioniſten rhythmiſches Gefühl deutlich, und wenn die ordnende, ſkandierende Hand des Künſtlers nicht erkennbar wird, ſo ſind doch wenigſtens die Naturausſchnitte ſtets in der Art ausgewählt, daß des Künſtlers rhythmiſches Gefühl angeregt, ſein Bedürfnis nach Harmonie befriedigt werden konnte. So iſt z. B. Monets Bild aus Holland taktmäßig gegliedert. Jeder Raumabſchnitt zwiſchen zwei Fahnenſtangen ſteht in einem deutlich ſichtbaren Verhältnis zu dem nächſten und allen übrigen von 1:2 oder 1:3, ebenſo ſind die Raumabſchnitte zwiſchen den Fahnenſtangen und dem rechten ſowie dem linken Bildrand faſt gleich. Man wird beinahe an eine Aufteilung in halbe und viertel Noten erinnert. Das gleiche gilt von den Holzpfählen, den Häuſern, ja den farbigen Schatten im Waſſer. Alles ſteht im Verhältnis zueinander, iſt trotz ſeines Realismus und ſeiner natürlichen Friſche organiſiert.

Piſſaros Tuilerien zeigt ebenfalls rhythmiſches Gefühl. Dem Louvreflügel links entſpricht die dunkle Baummaſſe rechts. Und wie der Louvre von einem turmartigen Ausbau überhöht iſt, ſo hebt ſich auch rechts über die Baummaſſe eine Baumkrone heraus. Trotz alledem iſt der momentane, beengte Charakter eines von Luft und Licht durchſtrömten Naturausſchnittes erhalten geblieben.

Es gibt eine Anzahl deutſcher Werke, die unter franzöſiſchem Einfluſſe entſtanden ſind und daher wie jene rhythmiſch gegliedert ſind. Im allgemeinen aber enthält ſich der deutſche Impreſſioniſt der Rhythmiſierung der Formen und Farben.

Deutſchen Werken fehlt eine klare Harmonie wie dem ganzen Zeitalter des Materialismus, der Mechaniſierung und des Spezialiſtentums, beſonders in Deutſchland, Harmonie fehlte. Der Zuſammenklang aller Formenelemente in deutſchen Bildern wird durch die Kraft ſubjektiven Ringens und Geſtaltens gebrochen und geſtört. Subjektive Einzelerkenntniſſe und ſubjektive Einzelformen haben in deutſchen Kunſtwerken die Präponderanz über die harmoniſche Ausgeglichenheit. Der Franzoſe iſt ein Meiſter in der Beſchränkung, der Deutſche ein Geſtalter fauſtiſchen Ringens. Er will die Peripherie des Schauens und Geſtaltens immer erweitern und in Bezirke vordringen, vor denen der Franzoſe zurückſcheut, weil er fürchtet, in ihnen ſein Gleichgewicht zu verlieren. Die Kunſt der griechiſch-römiſch-romaniſchen Welt iſt eine Kunſt, die im Gleichgewicht aller Dinge beruht. Die Kunſt der Germanen iſt eine Kunſt, die unter Geringſchätzung, beziehungsweiſe Unkenntnis des Gleichgewichts im ſubjektiven Ausdruck des einzelnen ihr Schwergewicht hat.

Der Rhythmus in Bildern der franzöſiſchen Impreſſioniſten iſt indeſſen ein letzter Reſt



Céſar Klein. Bildnis Bernhard Klein.

klaſſiſcher Überlieferung, ein Reſt des Abſtraktionsſtiles, jener aus dem Willen geborenen Kunſt, deren Überlieferungen im weiteren Laufe der Entwicklung von den auflöſenden Gewalten des Impreſſionismus fortgeſchwemmt wurden. Schon in Seurats und Signacs Werken iſt die ordnende Hand nicht mehr vorhanden. Auch die Formauflöſung iſt in dieſen Bildern weiter vorgeſchritten. Es gibt in ihren Darſtellungen nicht eine klare Linie, nicht eine einzige geſchloſſene und unbegrenzte Form mehr. Alles iſt in Farbentupfen und Farbenzäpfchen, in ein Licht- und Farbengeflimmer aufgelöſt. Man kann ſich denken, daß dieſe alſo aufgelöſten Formfragmente ganz zerfallen mußten, ſobald ſie von einem Sturm getroffen wurden.

Dieſen Sturm entfeſſelte Marinetti. Es iſt ganz gleichgültig, ob die von ihm hervorgerufene künſtleriſche Bewegung die Marotte eines Dandy war und ob er die von ihm befeuerten Künſtler bezahlt hat. Weſentlich iſt, daß ſeine auflöſenden und zerſetzenden

Ideen Zündkraft beſaßen und in Moskau, Rom, Barcelona, Paris und Berlin gleichzeitig auf einen vorbereiteten Boden fielen.

Durch den Wirbelwind ſeiner Ideen brachen die ſchon mehr oder minder aufgelöſten Kunſtformen ganz zuſammen, und es gab ein großes Trümmerfeld. Das ſind die Bilder der Futuriſten.

Schon der Impreſſioniſt ſtellte Naturausſchnitte unter Einbeziehung der Licht- und Luftſchwingungen dar, die eine erhöhte Anforderung an das mitſchaffende Auge des Beſchauers ſtellten, Anforderungen, an die unſer Auge durch die Aufnahme ſchnell vorüberziehender Landſchafts- oder Städtebilder, durch den Ausblick auf bewegte Straßenbilder, durch das Eiſenbahn- und Trambahnfahren gewöhnt worden iſt.

Bilder wie Piſſaros Boulevard des Italiens, in denen derartige Natureindrücke konkretiſiert worden ſind, regen ſo das Auge zum Mitſchaffen an. Es ſieht halbe Formen, die es aus Erinnerungsbildern ergänzen muß; es ſieht dunkle Maſſen, die es entwirren muß, um zu einem Formeindruck zu gelangen, kurz, es leiſtet dieſelbe Arbeit wie das Auge eines Menſchen, der oben auf dem Omnibus die ganze Stadt durchfährt und ſich müht, die an ihm vorübergleitenden Geſichter feſtzuhalten.

Noch konſequenter iſt dieſe rein konkretiſierende Kunſtabſicht in einem futuriſtiſchen Bilde, wie dem Pan-Pan-Tanz von Gino Severini durchgeführt. Wenn man in einen geſchloſſenen Raum tritt, der von einer feſtlich bekleideten, eng zuſammengedrängten und lebhaft geſtikulierenden Menge erfüllt iſt, empfängt man einen beſonders verwirrenden Eindruck von Formen und Farben; Tanzmuſik dringt einem entgegen, wilde Rhythmen, ohrenbetäubender Lärm, Geplauder, Gelächter, Gekreiſch, Gejubel, betörende Parfüms. Dies alles nimmt die Sinne gefangen. Die Augen fangen auf: hier einen hellen Tiſch, dort einen Arm, hier ein Bein, dort den Teil eines Stuhles, hier ein Auge, dort eine Flaſche. Die Augen, die durch den Geſamteindruck erregt hin- und herflackern, müſſen ſich ſchon unter Aufbietung einer beſonderen Kraftanſtrengung zur Ruhe zwingen, um ein ganzes Geſicht, eine einzige Form in ihrer Geſamtheit erfaſſen zu können. Wer nach dem erſten Blick in einem ſolchen Saal die Augen nach einer Sekunde wieder ſchließt, nimmt etwa den Eindruck mit, den Severini in dieſem Bilde dargeſtellt hat. Alſo auch dieſes Bild iſt eine Darſtellung der Wirklichkeit, eine fragmentariſche Schilderung, die Darſtellung eines Eindrucks, deſſen die meiſten ſich nicht bewußt werden, weil ſie ein buntes Bild des Lebens länger anſchauen als eine Sekunde, allein aus dem automatiſchen Grund, um ein klares, feſtgefügtes Erinnerungsbild mitnehmen zu können.

Klar iſt dieſes Bild nicht, will es aber auch nicht ſein. Seltſam iſt, daß der Künſtler ſelbſt zur Erklärung ſeiner Kunſt, die er 1917 im Mercure de France veröffentlichte, die ganze Geſchichte der Philoſophie, Geometrie und Stereometrie von Platon, Bacon bis Poincaré und Boucher aufgeboten hat, während dieſe reizvolle Farbenkompoſition doch nichts anderes iſt als eine Vervielfältigung und Erhöhung der Darſtellung von Bewegungen und atmoſphäriſch bedingten Erſcheinungen und damit eine natürliche und naheliegende Weiterführung des Impreſſionismus.

Es iſt in dieſem Bilde verſucht worden, mehr zu geben, als auf einer ruhenden Leinwand dargeſtellt werden kann. Die Formauflöſung iſt bis zu einer Zerlegung aller Formen in Bruchſtücke durchgeführt worden, die wie auf einem Trümmerfeld übereinander- und durcheinandergeſchoben ſind. Vielleicht würden ſie ſich zu lesbaren Formen zuſammenſchließen laſſen, wenn ſie nicht feſt auf der Leinwand ruhten, ſondern der Bewegung entſprechend, die ſie darſtellen, ſich kaleidoſkopartig durch- und

übereinander bewegen ließen. Dadurch allerdings würden grundlegende Geſetze der Staffelmalerei verletzt und einem Gemälde Eigenſchaften gegeben werden, die nicht mehr geſtatten würden, es als ein Werk der bildenden Kunſt zu bezeichnen.

Hier handelt es ſich ſchon nicht mehr um die Auflöſung der Einzelform, ſondern um die Auflöſung der geſamten Bildform. Die Darſtellung als Ganzes iſt nicht mehr begrenzt und geſchloſſen, — die Darſtellung könnte bis in die Unendlichkeit weitergeführt werden.

Hier ſetzt ein neuer Abſchnitt in der Formzertrümmerung der bildenden Künſte ein.

Revolution in der Architektur

Von KURT GERSTENBERG

Die ſtarrſte, unbeweglichſte der Künſte erlebt nun auch ihre Erſchütterung. Man muß alle Begriffe von Proportion, Statik und Symmetrie ausſchalten, wenn man den Bauphantaſien folgen will, die der Arbeitsrat für Kunſt in einer Ausſtellung für unbekannte Architekten in Neumanns graphiſchem Kabinett der Öffentlichkeit vorführt. Walter Gropius und Bruno Taut als Schirmherren ſtoßen in die Trompete: „Gibt es heute Architektur? Gibt es heute Architekten? Erwin von Steinbach, Sinan, Aben Cencid, Diwakara, Pöppelmann — wagt es heute jemand, ſich angeſichts dieſer erlauchten Namen ‚Architekt‘ zu nennen?“ Die Entwürfe derer, die nach Architektur rufen und ſuchen, füllen drei Säle. Im erſten die Architekten alten Schlages. Viel gotiſche Struktur, aber wenig gotiſcher Geiſt. Dann Großſtadtarchitektur, ins Amerikaniſche geſteigert, Wolkenkratzerentwürfe für das größere Deutſchland (vermutlich vor dem November 1918 entſtanden). In den anderen Sälen aber iſt die mit Laſt und Kraft rechnende Wirklichkeit einer bunten Märchenphantaſie gewichen, die unbekümmert um techniſche Schwierigkeiten auf dem Papier baut. Als geiſtiger Ahnherr wird H. Obriſt verehrt, von dem einige Photos nach Grabmalentwürfen aushängen, in denen zuerſt die Formauflöſungen und ſtalaktitenartige Formhäufungen auftreten. Man kann vier Gruppen ſcheiden, die ſich alle wieder um einen Schritt weiter von dem, was bisher Architektur hieß, entfernen. Die erſte Gruppe umfaßt die Baumeiſter in Glas und Eiſen. Dieſe alle haben vermutlich Paul Scheerbarts Buch über Glasarchitektur geleſen. Daß aber ein Dichter der Anreger war, braucht niemanden abzuſchrecken. W. A. Hablik rechnet noch mit gewohnten Raumformen. Ein Schautempel, der im Polyeder abſchließt und ein Ausſtellungsgebäude. Bei dieſer gläſernen Stufenpyramide wird in jedem Stockwerk die Achſe ſo verſchoben, daß das nächſt höhere Grundrißquadrat, das mit den Eckpunkten auf den Seiten des unteren ruht, ſich entſprechend verkleinert. Dadurch wird für alle Stockwerke eine variierte Belichtung erzielt. O. Herzog will keine ſtereometriſchen Formen geben, aber mit ſeinem Tempel, der eine Kuppel aus Kriſtallformen mit dolomitenartigen Pfeilern umgibt, iſt er doch nicht über eine naturaliſtiſche Umkleidung gewohnter Strukturformen hinausgekommen. Erſt Arnold Topp weiß aus dem neuen Material neue Wirkungen zu ziehen. Sein Totentempel, ein Zentralbau aus Glas und Eiſen, hat außen zinnoberrote, innen blaue Glaswände

und infolgedeſſen eine violette Beleuchtung des Innern. Opalfarbige, ſehr helle Plaſtiken ſollen darin aufgeſtellt werden. Dieſe geſchmackvolle Leiſtung wird noch überboten in dem Entwurf zu einem Kaskadenturm. Zirkel und Reißſchiene ſind beiſeite gelaſſen. Topp will das Märchen vom gläſernen Berg wahr machen. Rieſige Schalen wölben ſich wie zu einem Bergrücken zuſammen, aus dem ein kriſtalliniſcher Spitzkegel aufſteigt. „Im Innern ſind prächtige domartige Hallen. Der Turm iſt vom weißen bis zum Kriſtallteil beſteigbar", ſagt die Beiſchrift dieſer Bauphantaſie.

Die nächſte Gruppe empfindet und geſtaltet Architektur nicht vom Räumlichen aus, ſondern vom maleriſchen Anblick. So gibt Cesar Klein nicht mehr als farbig reizvolle Theaterkuliſſen. Haß malt einen Turm aus rieſigen Masken, die übereinander geſtapelt ſind wie bei afrikaniſchen Götzenbildern. Über die Kurven der Scheitel kann man hinaufklettern, eine Idee, für die ſich allenfalls ein Rutſchbahnunternehmer erwärmen könnte. Die dritte Gruppe geht vom maleriſchen Kubismus aus. Da die räumliche Geſtaltung mit Kuben zu rechnen hat, wären, ſo ſollte man meinen, hier am erſten zukunftsreiche Ideen zu erwarten. Allein Treichel ordnet ſeine kegelförmigen Häuſer, ſchlanken Türme und Würfel, auf denen Kugelabſchnitte liegen, nur zu gefälliger Bildwirkung zuſammen, Stadtbildern der Trezentiſten vergleichbar. Und auch Molzahns Gedanke, aus Kugelabſchnitten und fächerförmig gefalteten Spitzpyramiden einen ſeltſamen Sakralbau zuſammenzuſetzen, iſt unfruchtbar. Es iſt bezeichnend für die maleriſche Grundanſchauung, daß dieſe Bauphantaſien immer nur Außenanſichten geben, auf das Geheimnis des Innern aber mit Legenden vertröſten. „Inneres flutende Farblichtkegel, immer geſteigert ſich öffnender Raum, endigend in großem Kuppelgewölbe, verteilte Lichtfilter."

Die letzte Gruppe dieſer Stilſucher endlich iſt die merkwürdigſte, iſt die Senſation der Ausſtellung. Hier hört jede Vergleichbarkeit mit früherer Architektur auf. Dieſe Taſtenden wollen wieder Baumeiſter, Plaſtiker und Maler in einem ſein. Der Wille iſt gut, aber der Geiſt iſt ſchwach. Finſterlin und Jefim Golyſcheff gehen vom Körper aus, nicht vom Raum. Sie modellieren ihre Häuſer wie aus einer teigigen Maſſe. Merkwürdige Pilzformen, Seetier- und quallenförmige Gebilde ſind in zahlreichen Varianten hinphantaſiert. Einige Grundriſſe zeigen ein Knäuel von Stuben und Gängen, irrgartenartig verſchlungen. Grade Wände ſind prinzipiell vermieden. Es iſt eine Erweichung des Formgefühls eingetreten, die ſich auch aller Raumformen bemächtigt hat, wie ſie in einer hiſtoriſchen Vorſtufe, dem Knorpelwerk, nur im Ornament zutage trat. Golyſcheff iſt noch um einen Grad mehr kunſtgewerblich eingeengt als Finſterlin, dem er aber wieder durch feineren Farbenſinn überlegen iſt. Er will die Formmaſſe ſeiner Architekturen mit Emailfarben bedecken und ſtreut über die Lokaltöne kreisförmige Muſter, etwa in Zellenſchmelz, hin. Ich zweifle, ob ſchon ein Geſchlecht herangewachſen iſt, das ſich in ſolchen Labyrinthräumen wohlfühlen könnte, denn es müßte ein Geſchlecht ſein, das überhaupt keine Empfindung mehr für Proportionen und ſtatiſche Symmetrie beſitzt. Es gibt keine durchgehenden Achſen in dieſen Bauten, vielmehr ſind Gleichgewichtsabweichungen darin, die die techniſche Ausführbarkeit einfach ausſchließen. Und doch iſt ein Symptom in dieſen Bauphantaſien, das ſie über bloße Spielereien erhebt. Es zeigen ſich Anſätze zu rein gefühlsmäßigem Konzipieren, vom Untergehen des Subjektes, wodurch Unbewußtheit anſtelle der Bewußtheit geſetzt wird. In der Architektur aber ſind ſtatiſche Achſe und ſtatiſche Symmetrie nichts anderes als anthropomorphe Bildungen, die der Architekt aus der Bewußtheit

ſeiner ſelbſt ſeinen Schöpfungen mitgibt. Das Schaffen aus der Unbewußtheit kennt ſie nicht, es geſtaltet triebhaft und unbekümmert. Der bewußte Abbruch aller Beziehungen, die die Architektur mit der Leiblichkeit, mit dem Ichbewußtſein ihrer Schöpfer verbindet, gibt dieſen Bauphantaſien den revolutionären Charakter. Die Richtung drängt nach einem Bauen, deſſen treibende Kraft ein vom Verſtand nicht bevormundetes Fühlen, eine urſprüngliche Naivetät iſt, die wieder in einheitlichem Stil die Kunſtgattungen zuſammenfaßt. Von den molluskenartigen Architekturgebilden Finſterlins und Golyſcheffs bis zu ſolchen Kunſtwerken eines organiſchen Stils, der nicht mehr in Richtungen zerfällt, ſondern von einer Weltanſchauung getragen allen Mitbauenden Selbſtverſtändlichkeit iſt, iſt aber noch ein weiter W g. So bekennt auch W. Gropius im Geleitwort: „Es gibt ja heute noch keinen Architekten, wir alle ſind nur Vorbereitende deſſen, der einmal wieder den Namen Architekt verdienen wird, denn das heißt: Herr der Kunſt, der aus Wüſten Gärten bauen und Wunder in den Himmel türmen wird."

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Der Film im Dienſte der Kunſterziehung.

Der Film hat ſich bisher nicht als Freund und Förderer des guten Geſchmackes und der künſtleriſchen Veredelung bewieſen, und all die Verheißungen, die in dieſer Hinſicht gemacht worden ſind, ſind Worte geblieben. Nun wird in Schweden ein Plan zur Ausnützung des Films im Dienſte der Kunſterziehung betrieben, der ſich ausſichtsvoll anläßt und anſcheinend ziemlich bald zur Verwirklichung gelangen wird. Er ſtammt vom Intendanten Dr. Axel Gauffin, dem Leiter der Gemälde-Abteilung des Nationalmuſeums, verfolgt den Zweck, breite Maſſen für gute Kunſt zu intereſſieren, und ſoll in Verbindung mit der Filmgeſellſchaft Skandia ausgeführt werden. Dr. Gauffin geht von dem Geſichtspunkte aus, daß es zwei Wege gebe, um zum Verſtändniſſe des Kunſtwerkes anzuleiten: den über ſeine techniſche Entſtehung und den der ſtiliſtiſchen Einführung in den Charakter der Kunſtſchöpfung. Beider Wege bedienen ſich die modernen Museumskataloge, doch haften ihnen offenkundige Nachteile an: ſie können die werkliche Entſtehung der Arbeiten nicht anſchaulich vors Auge ſtellen, und ſie ſetzen mündliche Erläuterungen voraus, die der Natur der Sache nach immer nur je einem beſchränkten Beſucherkreiſe zu vermitteln ſind. Hier ſoll nun der Film einſpringen, der an verſchiedenen Stätten zugleich Hunderten und Tauſenden gute Kunſt nahe zu bringen vermöge. Der Muſeumsmann ſoll dabei dem Künſtler und Kunſthandwerker das Wort überlaſſen; der Zuſchauer ſoll in die Porzellanfabrik, den Webſaal, die Steindruckerei, die Bildhauerwerkſtatt geführt werden, und durch Vorführung charakteriſtiſcher Einzelheiten, wie Porzellanmarken, Radierungslinienzug, Pinſelführung eines Meiſters u. dgl. m. ſoll er einen Einblick in ſtiliſtiſche und ſtilkritiſche Probleme gewinnen.

Die von Dr. Gauffin entworfenen Pläne geben ein gutes Bild davon, wie die Sache gedacht iſt. Beiſpielsweiſe ein Skulpturfilm. Bei einer Muſeumswanderung wird vor einem Bildwerke Halt gemacht. Szenenwechſel: die Werkſtatt des Bildhauers, wo man dieſen bei der Arbeit ſieht und eine Anſchauung davon erhält, wie er ſeine Werkzeuge handhabt. Jetzt wird der Beſchauer zum Kunſtgießer geführt und wird Zeuge des Guſſes nach dem Modelle, und zum Schluſſe begleitet der Künſtler ihn zurück ins Muſeum, wo er ihn mit kurzen Worten über die künſtleriſchen Abſichten, die ihn bei ſeinem Werke geleitet haben, aufklärt.

Oder: der Film zeigt die dem Maler Wilhelmſon gewidmete Wand im National-Muſeum. Seine Stellung innerhalb der neueren ſchwediſchen Kunſtgeſchichte wird kurz dargelegt. Dann wird der Beſchauer in die Natur geführt, in der der Künſtler aufwuchs; er ſieht ihn bei der Arbeit, beobachtet, wie er ſeine Modelle aufſucht, ſeine Freiluftſtudien macht. Dazwiſchen gelegentlich eine aufklärende Bemerkung oder ein anregender Hinweis. Darauf ſieht man den Maler in ſeiner Werkſtatt, wo er das im Sommer geſammelte Material zu Gemälden verarbeitet, und ſchließlich Rückkehr ins Muſeum, wo Wilhelmſons Bilder nun Stück für Stück durchgegangen und beſchrieben werden.

Intereſſant iſt der Entwurf zu einem Film über Stil und Hausrat der Renaiſſance. Erſtes Bild: Renaiſſanceporträts, an denen das Bezeichnende in Typen und Trachten dargelegt wird; Schilderung des Milieus, das ſich dieſe Menſchen ſchufen. Zweites und drittes Bild: als Beiſpiele in Schweden erhaltener Renaiſſanceräume werden das Gefängnis Johanns III. auf Gripsholm und Erichs XIV. Zimmer in Schloß Kalmar gezeigt. Viertes Bild: Vorführung der Renaiſſancemöbel des Muſeums, Schilderung ihrer Stileigentümlichkeiten und der Herſtellungsverfahren. Gegenbeiſpiele moderner Fälſchungen, und Hinweis auf die Unterſchiede zwiſchen ihnen und den Originalen. An Gemälden und Stichen wird ein Bild von der urſprünglichen Verwendung und Aufſtellung des Hausrats gegeben. Fünftes Bild: die fabrikmäßige falſche Renaiſſance der ſiebziger und achtziger Jahre. Sechſtes Bild: Anſätze zu einer Erneuerung des Möbelſtils im Geiſte, jedoch nicht in Nachahmung der Renaiſſance.

Der Plan iſt, wie man aus dieſen Mitteilungen entnehmen wird, ſauber durchdacht und verrät den Kundigen. Seine grundſätzliche Beſprechung würde die Aufrollung des ganzen Kunſterziehungsproblemes bedeuten und daher viel zu weit führen. Es genüge zu bemerken, daß die Anſatzpunkte von Dr. Gauffin zweckmäßig gewählt, freilich aber nicht erſchöpfend ſind: es fehlt die Anknüpfung an die eigenen Lebenserfahrungen und Lebensbedingungen der Beſchauer. Bedenklich bleibt die Einſchiebung der immer unleidlichen Legenden (oder ſind die Serien als illuſtrierte Vorträge gedacht?). Immerhin lohnt der Verſuch — wenn man ſich von vornherein gegenwärtig hält, in welchen Grenzen er Erfolg haben kann. Denn alle Vermittelung von Kunſtwerken auf dem Wege der Bildung und Erklärung bleibt Kunſterziehungs-Erſatz; organiſche Kunſterziehung kann allein aus einer Arbeit erwachſen, die ſelbſt ihrer Natur nach zur Kunſt in Beziehung ſteht oder künſtleriſcher Art iſt. adr.

Ausſtellungen

Neue Graphik lebender deutſcher Meiſter

Die moderne Abteilung des Kupferſtichkabinetts hat eine Ausſtellung ihrer Neuerwerbungen von deutſchen Meiſtern eröffnet, die einen mutigen Fiſchzug im Gewäſſer der neueſten Kunſt darſtellt. Wenn man mit Recht den friſchen Geiſt der Nationalgalerie rühmt, die dem Expreſſionismus ihre Tore aufſchließt, muß man billig ſagen, daß das Kupferſtichkabinett ſchon um eine Pferdelänge voraus iſt. Es gehört nun ſchon zur Tradition guter Berliner Ausſtellungen, daß ſie mit einer Verbeugung gegen Liebermann beginnen. Seine Porträtlithographien und Strandradierungen, mit gewohnter Meiſterſchaft zuſammengeriſſen, bedeuten aber nur eine quantitative Bereicherung des Kabinetts. Eine Überraſchung jedoch bieten die Novissima Corinths. Die ſchwarzweiße Sicherheit dieſes großen Könners wird man in dem Harem und dem Geharniſchten (Schwarz 170, 171) bewundern. Allein er wächſt über den Impreſſionismus hinaus; da iſt ein Blick über ein Balkongitter mit Blattpflanzen quer über eine Straße (Schw. 204), in dem das rein materielle Subſtrat zugunſten höherer geiſtiger Einheit erliſcht. Im Gefolge dieſer beiden Großen tritt dann das ſolide Epigonentum Röslers, Rorichts und Brockmanns auf. Zu dieſem Kunſtkreis, in dem noch maleriſche Kultur zu Hauſe iſt, gehört auch Purrmann, ein ſpätgeborenes deutſches Renoirchen. Wie ſehr er als Maler überſchätzt wird, zeigte jüngſt die Zeichnungsausſtellung bei Caſſirer und er wird auch nicht beſſer dadurch, daß ſämtliche Muſeumsdirektoren ihre Gattinnen von ihm malen laſſen. Seine Graphik zeigt ihn aber auf reſpektabler Höhe. Am delikateſten ſcheint mir das Interieur mit einem ſich kämmenden Mädchen. Bei dieſer lichten Radierung iſt die räumliche Erſcheinung mit ganz leiſe huſchenden Valeurs erreicht. Rudolf Großmann iſt dagegen ſicher noch nicht nach ſeinem Wert eingeſchätzt. Als Übergangsmeiſter erweiſt er ſich bei der Radierung des Leichenbegängniſſes des Kardinals Hartmann vor dem Kölner Dom, bei dem es ihm nicht um die wimmelnde Bewegung, ſondern um die geballte Form geſtauter Maſſen zu tun iſt. Die übrigen Radierungen Großmanns gehören der Pariſer Zeit des Künſtlers vor dem Kriege an. Erwähnenswert ſind noch einige reizende Sächelchen, die Pascin, der Zille der Dekadenz, radiert hat.

Das andere Lager, das expreſſioniſtiſche, iſt

das noch interessantere, weil es die reicheren Werdemöglichkeiten enthält, weil es mit froher Hoffnung erfüllt. Von Barlach sind zwei Illustrationsfolgen da, die eine acht Steindrucke zu dem Drama „Der tote Tag". Man sieht, daß ein Bildhauer diese Blätter zeichnete, für den der zusammengeballte Körper und nicht der Raum das Primäre der Anschauung ist. Selbst Blätter mit Darstellungen von Höfen und Innenräumen wirken wie Reliefs, bei denen die Figuren der Grundschicht aufmodelliert sind. Barlachs neueste Kunst zeigen die Probedrucke zu Holzschnitten des Buches „Der Kopf" von Reinhold von Walter, das bei Cassirer herauskommen wird. Diese russischen Volkstypen, deren dürftige Existenz eng von der rahmenden Linie zusammengeschnallt wird, ordnet Barlach mit der gesund-ursprünglichen Auffassung primitiver Holzschnitte an. Von Pechstein sind einige Porträtlithographien und Porträtholzschnitte erworben. Er liebt dazu große Formate und entgeht dabei nicht der Gefahr ins Leere und Maskenhafte zu fallen. Vielmehr wird immer deutlicher, wie wenig er stilistisch vorgeschritten ist und wie sehr er qualitativ zurückbleibt. Dagegen gewinnt dann im Vergleich Erich Heckel, der Asket, bei dem das Körperliche, besonders die Extremitäten, verkümmern und nur der Kopf als Sitz des Geistes im Ausdrucksgehalt gesteigert wird. Der Steindruck mit den drei Frauen in Gent erschöpft so die Geistigkeit dreier Lebensalter; das noch dumpfe, das gierend Erwachte und das schon Stumpfe und Mürbe. Auf gleicher Höhe steht Heckels Holzschnitt nach seiner Ostender Madonna, die eine rechte Mönchsmadonna von herber strenger Erscheinung ist. Radierungen Heckels aus Ostende 1916, Bilder der Kanäle, zeigen nichts von der formzersetzenden Weichheit der Atmosphäre, sondern holen das Feste und Gebaute aller Form heraus.

Wenn Heckel schließlich immer noch von der Zeichnung in den Holzschnitt übersetzt, so empfindet und stilisiert Ernst Ludwig Kirchner sozusagen vom Holzstock aus. Mit dem Erwerb der durchweg noch unbekannten Holzschnitte Kirchners hat das Kabinett einen besonders glücklichen Griff getan. Die alte markige Kraft der Holzschnittechnik ist darin, ein eindrücklicher Rhythmus von schwarz und weiß, intensivste Ausnützung aller in dieser Technik schlummernden Wirkungen, so daß selbst die Faser des Holzes mitspricht. Und welche geistige Spannweite von dem dekorativen bleckenden Häuptlingskopf bis zu dem seherhaften Greisenkopf (der etwas an Munch erinnert)! dann die Bergbilder aus des Künstlers Wahlheimat in der Schweiz. Das unmittelbare Erlebnis der gratigen Kurven eines Berghanges ist aus einem der Blätter zu spüren. Ein Tannenwald steht darüber ganz einfach im Rhythmus schwarzer und weißer Tannen. Bei dem Holzschnitt mit einer alten Wettertanne ist die Führung jedes Zweiges mit höchster Sinnlichkeit genossen, während die Mache ganz einfach bleibt, indem nur wenige schmale, weiße Blitze in die dunkle Erscheinung eingeschlagen sind. Kokoschka endlich ist mit einer Anzahl großer Porträtlithographien vertreten, unter denen das Bildnis Else Heims durch prächtigen Schwung hervorragt. Die elf Steindrucke Kokoschkas zu Bachs Kantate „O Ewigkeit, o Donnerwort", beginnend mit einem Selbstporträt und endigend mit einer Pietà, sind von bloßer Illustration, wodurch Bachs Werk zu Programmusik erniedrigt werden würde, weit entfernt. Ein Vergleich mit Klingers Brahmsphantasien würde erweisen, wie hier alles ins Geistige sublimiert worden ist. Wir empfinden heute im Stile Bachs nicht nur das Klassische, sondern auch wieder die barocken Elemente mit verstärkter Intensität, und besonders Kokoschka war zu solcher Interpretation durch seinen alle Form ins schwellend Bewegte umdeutenden, „barocken" Stil am meisten befähigt. Das Auf und Ab Bachscher Tonfolgen findet in dem Krausen dieser Wolkenränder, in den Leibesschwüngen der Drachen und, in anderem Tempo, in dem spitzen Zackenwerk getürmter Felsmassen einen wahlverwandten Zug. Ein Mann, der Künstler selbst, wandert durch die Töne wie durch die Welt, erst unter Blitz und Wetterwolken bei wogendem Meer, schließlich im ewigen Eis höchster Gipfel. Es sind Blätter von ergreifender Schönheit dabei, etwa wie der Mann von einem Engel geführt wie im Traume wandelt, oder das Blatt, wo mit einer unendlich milden und gütigen Gebärde eine Gestalt dem Grabe entsteigt. Die Ausstellung war in den ersten Tagen von Künstlern und Kunsthistorikern eifrig besucht. Aber nachdem diese und andere seltsame Kostgänger Gottes sich daran erbaut haben, drohen die Räume wieder zu veröden, denn das Berliner Publikum scheut es nun einmal, die hohe Treppe im Neuen Museum zu ersteigen.

Gerstenberg.

Berlin

Die Kunsthandlung Fritz Gurlitt zeigt eine Kollektiv-Ausstellung der Werke von Kurt Badt, Annemarie Kruse-von Jakimowa und Igor von Jakimow.

Die Kunsthandlung Hugo Moses, W. 35, Kurfürstenstr. 56, welche seit Kriegsausbruch geschlossen war, eröffnet die neue Ausstellung mit Werken von Feuerbach, Trübner, Liebermann,

Slevogt, Corinth, Munckaczy, Delacroix, Troyon Boudin, Pechstein, Brockhusen, Meidner, Jaeckel, van Dongen, Herbin u. a.

Die Mai-Ausstellung der Galerie Eduard Schulte vereinigt eine Reihe zum Teil sehr sehenswerter Kollektionen folgender Künstler: Alfred Bachmann-München, Otto Dill-München, Paul Hans Ohmert-Neubabelsberg, Alex. Steinbrecht-Dießen, Carl Strathmann-München und Julius Wentscher-Berlin. Bei den Werken des letztgenannten handelt es sich um eine Gedächtnisausstellung des am 6. November 1918 verstorbenen Landschaftsmalers.

Breslau

Die Galerie Ferdinand Möller zeigt in den Monaten April-Mai eine Buchkunstausstellung. Sie enthält Drucke hervorragender deutscher Offizinen, Graphikmappen, seltene und Liebhaberdrucke, Bücher über Kunst, alte Ausgaben, und eine Auswahl von Büchern führender deutscher Verleger auf dem Gebiete der Buchkunst.

Hannover

Am Ostermontag eröffnete die Kestner-Gesellschaft eine ebenso bedeutsame wie umfassende Ausstellung von Christian Rohlfs, die zum Teil aus entlegenem musealen und privaten Besitz schöpft und im ganzen ein vorzügliches Bild der Entwicklung dieses starken, siebzigjährigen deutschen Meisters aufzeichnet, der heute als Pionier der jungen Kunst erscheint. Dr. P. E. Küppers hat dem illustrierten Katalog der Ausstellung, der im ganzen 211 Nummern verzeichnet, ein sehr lesenswertes Vorwort vorangestellt, das die Bedeutung der Rohlfsschen Kunst in großen Zügen formsicher umreißt. — Wie wir hören, wird demnächst aus der Feder von Dr. Walter Cohen-Düsseldorf eine reichillustrierte Monographie über Christian Rohlfs im Verlag von Gustav Kiepenheuer erscheinen, die eine späte Ehrenschuld gegenüber dem Schaffen dieses stillen und inwärts gekehrten deutschen Meisters einlösen soll, an dessen prominenter Bedeutung heute niemand mehr zweifeln kann.

Leipzig

Der Leipziger Kunstverein vereinigt zurzeit in seinen Räumen die Nachlaßausstellung des erst kürzlich verstorbenen Malers und Graphikers R. O. Bossert, die erneut auf die Schwere des Verlustes aufmerksam macht.

In der Galerie Del Vecchio findet eine Sonder-Ausstellung von Prof. Richard Müller statt.

Weimar

Die Kunsthandlung Paul Westphal veranstaltet während der Dauer der Nationalversammlung eine Ausstellung von Gemälden Weimarer Schule der 80er Jahre.

Wien

In der Kunsthandlung G. Nebehay findet eine Ausstellung von Werken Ludwig Heinrich Jungnickels statt. Außer einem Ölbild von 1915 (Sintflut) wird eine reiche Folge von Skizzen, Zeichnungen und farbigen Studien vorgeführt, unter denen die von Kakadus, Hähnen und Katzenarten den Künstler in seinem eigentlichen Element zeigen. Aber auch im Akt, insbesonders in der Erfassung des jugendlichen Körpers, sind Blätter vertreten, die zum Besten moderner Zeichenkunst gehören. H. G.

Von Künstlern und Gelehrten

Theo von Brockhusen †

Ziemlich unerwartet starb kürzlich in Berlin der noch jugendliche Präsident der freien Sezession, der Maler Theo von Brockhusen, der als Landschafter nicht nur einer der typischsten Vertreter der jungen deutschen Malerei gewesen, sondern auch wie kaum einer das Erbe van Goghs zu erneuern bemüht war. Brockhusen war 1882 in Ostpreußen geboren und Schüler der Königsberger Akademie, bis er 1904 nach Berlin übersiedelte. Seine Malerei ist durchaus nordisch temperiert und nicht immer wollte es ihm gelingen, den notwendigen inneren Ausgleich zwischen der von ihm erkämpften neuen Form und dem an sich noch impressionistisch befangenen malerischen Sehen herzustellen. Das hindert indes nicht, daß die besten seiner Werke nicht nur vor der Zeit, sondern auch vor der Geschichte bestehen werden. Gewiß hätte diese Kunst noch reifere und persönlichere Resultate gezeitigt, hätte ihr das Schicksal nicht vor der Zeit die Entwicklung abgeschnitten.

Aenne Koken †

Die hannoversche Malerin, Frau Aenne Koken-Neuendorff ist weiten Kreisen als Schöpferin vorbildlicher Gebrauchsgraphik bekannt. Ihre Leistungen verschafften ihr Ruf und Beziehungen auch über Deutschlands Grenzen hinaus. Besonders für Hannover stand Aenne Koken zeitlich wie dem Range nach in erster Reihe derjenigen, die an der Verwirklichung der Werkbundidee: Durchgeistigung der Arbeit Anteil

haben. Der Krieg begrenzte die Schaffensmöglichkeiten. Ein neuer Aufschwung blieb der Künstlerin versagt: am Ostermorgen, zwei Wochen nach der Geburt eines Töchterchens ist Aenne Koken infolge Lungenentzündung plötzlich gestorben. Wir trauern um eine echte Künstlerin und einen prächtigen Menschen. C. S.

Berlin

Der Maler und Radierer Hans Meid wurde als Lehrer für Kupferstich und Radierung an die akademische Hochschule für die bildenden Künste berufen, die offenbar von ernsthaftem Bestreben erfüllt ist, sich in ihren Kräften den Forderungen der Zeit gemäß zu verjüngen.

Erlangen

Der Kustos am Museum klassischer Bildwerke in München, Dr. Ernst Buschor, wurde zum a. o. Prof. für klassische Archäologie an der Universität ernannt.

Neue Bücher und Zeitschriften

Hausensteins Weisgerber-Buch[1]

Es ist die Besonderheit guter Bücher, daß sie meist langatmiger Empfehlungen nicht bedürfen, um sich durchzusetzen. Und daß das von der Münchner Neuen Sezession herausgegebene Gedenkbuch auf Weisgerber zu dieser Kategorie von Veröffentlichungen gehört, darf von vornherein als Tatsache notiert werden. Denn es ist nicht nur im rein biographisch-historischen Sinne ein ausgezeichnetes Werk, sondern auch als literarische Leistung bedeutend, weil es einer der besten Köpfe unseres tintenkleckſenden Säkulums mit seinem Herzblut niederschrieb und man auch ohne Prophezeiung behaupten kann, daß zumal die kritische Würdigung, die Hausenstein der Kunst Weisgebers zuteil werden läßt, vor der Geschichte bestehen dürfte. Die ist an diesem auch sonst so feinen Dokument der Zeit das Wesentlichste der Leistung. Das andere in den beiden ersten Kapiteln „Erinnerung“ und „Leben“ gibt nur den Auftakt zu der eigentlichen künstlerischen Durchdringung des Problems, wie es in Weisgerbers fragmentarischem Lebenswerk vor uns steht. —

Aber Bücher haben ihre Schicksale und brauchen zu ihrem Erfolge meist auch der äußeren Nachhilfe. Was während des Krieges an guter Kunstliteratur erschien, hat sich unter dem Druck der äußeren Verhältnisse nur selten durchzusetzen vermocht und es wäre wirklich schade, sollte gerade dem Weisgerber-Buch ein ähnliches Los zuteil werden. Zu schnell pflegt auch sonst unsere raschlebige Zeit über ihre wirklichen Führer hinwegzuschreiten, und es wäre ungerecht und historisch verhängnisvoll, wenn etwa die Lebensarbeit Albert Weisgerbers vorzeitigem Vergessen anheimfiele. Dazu lebte denn doch in dieser Künstlerkraft zu stark der Funken des Neuschöpferischen, des aus dem Geist Geborenen und die Ahnung einer intuitiven Erneuerung, die einmal kommen wird, wenn sie nicht schon da ist. Weisgerbers Werk ist gewiß Fragment, weil die letzte Erfüllung seines Ringens nur in ganz wenigen Schöpfungen der letzten Jahre vorhanden zu sein scheint. Und doch genügt dies Wenige, um an hervorragender Stelle in den Entwicklungsgang der Kunst eingeordnet zu werden. Das andere aber ist nicht minder wichtig, weil es deutlich die konsequente Steigerung umreißt. Erst durch die Stationen am Wege wird einem die Höhe der endlichen Leistung offenbar.

Eine der dümmsten Kugeln dieses Weltkrieges hat dies innerlich heiß entzündete Künstlerleben vor der Zeit vernichtet. Das schöne, auch äußerlich reich ausgestattete literarische Denkmal wird die Aufgabe erfüllen, Weisgerbers Werk lebendig zu erhalten und als einen Teil von jener Kraft auch in Zukunft offenbar zu machen, unter deren Zeichen längst eine junge Generation zu schaffen begonnen hat. Biermann.

Darmstadts Zukunft als Kunststadt

nennt Wilhelm Michel eine kleine Flugschrift, die soeben im Verlag der Dachstube-Darmstadt erschien und Gericht hält über Vergangenes und Gegenwärtiges, nicht ohne zum Schluß energisch die Mittel und Wege aufzuzeichnen, die notwendig sind, soll der ohnehin stark erschütterte Ruf dieser Kunststadt nicht für immer verklingen. Auch dem Fernstehenden wird diese Art einer wenn auch scharfen, so doch sachlich vornehmen Art der Kritik sympathisch sein, ja Vieles, was im Moment nur für die Metropole Hessens Geltung zu haben scheint, verträgt durchaus die Verallgemeinerung auf Verhältnisse, wie sie leider überall in der deutschen Provinz zu Hause sind. Aber nicht immer gibt es dort wie in Darmstadt beherzte Männer, die wie Edschmid, Michel und einige Wahlverwandte den Mut zum Kampf und zu schöpferischer Tat besitzen. Freilich, so darf man sagen, erscheint heute jede Hoffnung auf Aufrüttelung eines in dumpfer Gewohnheit erstarrten Bourgeoistums hinfällig und nur die von unten herauf steigende Kraft der Masse wird

[1] Wilhelm Hausenstein. Albert Weisgerber. Ein Gedenkbuch. Mit 90 Abbildungen. München 1918. R. Piper & Co. Verlag.

auch der revolutionären Bewegung im Künstlerischen diejenige Triebkraft geben, die als letztes Ziel Vergeistigung im Schöpferischen bedeutet.

n—.

Zeichnungen eines Kindes

stellt Adolf von Hildebrand in einer bei F. A. C. Prestel-Frankfurt erschienenen Veröffentlichung vor, die der Erinnerung eines hochbegabten sechsjährigen Knaben gewidmet sind. Das Wunderbare an diesen Blättern ist „die hochentwickelte perspektivische Klarheit der Vorstellung und die deutliche architektonische Form-Erinnerung"; denn der Junge hat, wie H. mitteilt, lediglich nach dem inneren Bilde gestaltet. In diesem Sinne bekommt die Veröffentlichung einen Wert, der über den Einzelfall als Phänomen hinausgeht, vielmehr die allgemeine Erkenntnis der menschlichen Vorstellungstätigkeit zu vertiefen in der Lage ist.

In der Sammlung der Kataloge der Altertümersammlung in Stuttgart erscheint demnächst: Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts von Julius Baum. (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.) Das Werk enthält 20 Tafeln in Lichtdruck und Halbtonätzung und kostet bei Vorausbestellung vor Erscheinen M. 50.—, später M. 75.—.

Ebenso wie Kunst und Künstler erhöht auch die Deutsche Kunst und Dekoration ihren Abonnementspreis und zwar auf M. 8.50 vierteljährlich ab 1. April 1919.

In der Reihe der Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin erschienen folgende Neuauflagen: Bd. III. Lippmann, Der Kupferstich (5. Aufl., geh. M. 6.50, geb. M. 8.—) und Bd. IV Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien (2. Aufl., geh. M. 5.—, geb. M. 7.50). Verlag Georg Reimer, Berlin W 10.

Im selben Verlag Berlin, erschien: Alte Denkmäler aus Syrien, Palästina und Westarabien. 100 Tafeln mit beschr. Text, veröffentlicht auf Befehl von Ahmed Djemal Pascha von Th. Wiegand. Geb. M. 100.—. Das Werk enthält Abbildungen der hervorragendsten Kunstdenkmäler der älteren Epochen aus Aleppo, Baalbek, Damaskus, Gerasa, Jerusalem, Palmyra und anderen Orten und ist für einen nicht fachmännisch vorgebildeten Leserkreis bestimmt.

In der Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler des Verlags Richard Carl Schmidt & Co., Berlin, erscheint neu in 4. Aufl. Prof. Robert Schmidts Handbuch: Möbel. Preis M. 9.—.

In H. Sörgels Einführung in die Architektur-Ästhetik (Verlag Piloty & Loehle in München) entwickelt der Verfasser in gedankenreicher Folge neue Gesichtspunkte, die nach der philosophisch-ästhetischen Seite hin eine wertvolle Bereicherung dieser Wissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Architektur darstellen.

In einem theoretisch methodischen Teil verdichten sich seine Gedanken zu einer geistreichen Entwicklung über das Wesen der Architektur und enden in einem praktisch angewandten Teil. Diese praktischen Auseinandersetzungen sind für den Künstler aber auch für den Nichtfachmann von hervorragender Bedeutung. Die in dem Werk gegebenen Erkenntnisse sind von lebendiger Kraft und führen neue und fruchtbare Wege, zu denen ich den Verfasser beglückwünschen darf.

Prof. Dr. Billing.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Über die graphischen Arbeiten des zu heute verstorbenen Leipziger Radierers und Holzschneiders O. Richard Bossert gibt die Kunsthandlung P. H. Beyer & Sohn, Leipzig, einen illustrierten Prospekt heraus. Der Katalog verzeichnet 54 Blätter, deren Verlagsrecht zumeist die genannte Kunsthandlung erworben hat. Bosserts Werk umfaßt rein landschaftliche Stimmungsbilder und Kompositionen, die sich aus der schlichten Wirklichkeit bis zu heroischer Größe erheben. Besonders ausgezeichnet ist er in der Kombination von einfacher Landschaft mit Tier und Mensch. Er erreicht hier eine Rhythmik der Komposition und der Bewegung wie ganz wenige zeitgenössische Künstler. Seine herbe, aber eindrucksvolle und persönliche Kunst kann wie eine Fortsetzung — allerdings von sehr selbständiger Art — jener Tendenzen gelten, die von Hans von Marées ausgingen. Innerhalb der Graphik ist es vielleicht das Beste, was in dieser Richtung überhaupt hervorgebracht worden ist. Die Preise der sorgfältig gedruckten, vorerst nur in kleiner Auflage vorhandenen Blätter schwanken zwischen 60 und 125 Mk. Als hinterlassenes Werk Bosserts erscheint demnächst der Cyklus „Das Land" (Ausgabe A, 50 Exemplare, 350 Mk., Ausgabe B, 150 Exemplare, 125 Mk.), vielleicht das reifste und durchdachteste, das er überhaupt geschaffen hat. Der Druck wird in der Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe, Leipzig, ausgeführt, an welche Bestellungen zu richten sind.

Einer ganz anderen Welt gehören die zwar

technisch raffinierten, aber auch stark auf äußerliche Effektwirkung eingestellten Radierungen von Paul Herrmann an. Die neue Folge, 6 Kaltnadelarbeiten zur Legende vom Garten Eden, die bei F. Bruckmann, München, erscheint, gehört zweifellos zu Herrmanns interessantesten Arbeiten. In seiner Art liegt etwas Aufreizendes, verhalten Leidenschaftliches, eine gewisse Glut und Neigung zu sinnlicher Ekstase, mit der er als Persönlichkeit durchaus selbständig dasteht. Prof. H. W. Singer hat zu dem Werke, das in der Ausgabe A (25 Exemplare), 600 Mk., in der Ausgabe B (75 Exemplare) 350 Mk. kostet, ein Vorwort geschrieben.

Auch der Kölner F. A. Weinzheimer liebt, in ausgesprochen moderner Einkleidung allerdings, das Leidenschaftliche und Ekstatische. In Dantes „Inferno" fand er für seine verknäuelten Menschenleibermassen einen Gegenstand, dem seine Kunst homogen, wenn auch schwerlich kongenial erscheint. Die Kunstausstellung Wilh. Goyert, Köln a. Rh., gibt den aus 6 Radierungen bestehenden Dante-Cyklus in einer einmaligen Auflage von 50 Exemplaren heraus, deren Subkriptionswert auf 350 Mk. festgesetzt ist. Die Blätter sind bereits vor dem Kriege entstanden, wirken aber in ihrer vulkanischen Erhitztheit fast wie ein Spiegelbild des gegenwärtigen Welt-Zustandes. Vom rein graphischen Standpunkt aus sind sie übrigens durch ihre Fülle an malerischer und toniger Wirkung außerordentlich bemerkenswert. Der Liebhaber der im engeren Sinne modernen Graphik wird daher an ihnen nicht vorübergehen können. H. Voß.

Neue Luxusdrucke.

Adolf Weigel in Leipzig, Abteilung Verlag, hat von der bei F. Bruckmann A.-G. 1912 erschienenen Ausgabe von Shakespeares „Sturm" in der Schlegelschen Übersetzung noch 30 ohne die Dulacschen Bilder übriggebliebene Texte übernommen und in neuem Gewande erscheinen lassen. Statt der Dulacschen Schablonenmalerei illustrieren sechs fein erfundene, fast nur mit dem Diamant gearbeitete, auf der Handpresse von den unverstählten Originalplatten auf Strathmore-Japan gedruckte, handschriftlich signierte Radierungen und eine Titelzeichnung des Leipziger Malers und Graphikers Erich Gruner den schönen Quartband, dessen Druckanordnung auf feinstem van Geldern-Bütten Karl Köster in Leipzig besorgt hat, der ferner prachtvolle Initialen beisteuerte. Gruner hat außerdem neben einem Interimspappband mit handmarmoriertem Buntpapierüberzug einen bei Hübel & Denck gefertigten Handeinband in feinstem Kalbsperga-ment entworfen. So ist ein ganz neues, herrliches Buch entstanden, das allerdings oder glücklicherweise nur noch 27 Bücherfreunden erreichbar ist, da drei Exemplare gleich für die Deutsche Bücherei, den Künstler und den Verleger bestimmt waren. Der Preis für das Exemplar im Pappband beträgt M. 360.—, der Handeinband von Gruner wird für M. 160.— geliefert.

Shakespeares „Sommernachtstraum" hat der Verlag von Erich Reiß in Berlin in einer prächtigen Antiqua von Spamer in Leipzig drucken und von Ernst Stern mit 12 handkolorierten Federzeichnungen nach der Aufführung des Deutschen Theaters zu Berlin und fünf Kopfleisten zu Beginn jedes Aktes illustrieren lassen. Stern bleibt sich immer gleich, hat's aber früher besser gekonnt. Die Auflage umfaßt 620 Exemplare, davon 70 auf handgeschöpftem holländischen Bütten und vom Künstler signiert.

Der neuesten Übersetzung der „Reden, Berichte und Weisagungen Jesajas" aus dem masoretischen Text unter Berücksichtigung der rabbinischen und karäischen Kommentare und der modernen Textkritik durch Lazarus Goldschmidt, den Herausgeber des babylonischen Talmud, mit einem philologischen Anmerkungsapparat am Schluß hat Max Perl in Berlin eine prunkvolle Ausstattung geben wollen: Großquart, schweres Zanders-Bütten, monumentaler Druck der Offizin Trowitzsch u. Sohn, rechts neben dem Satzspiegel die Kapitelzählung in grünem Druck, links den ganzen Satzspiegel entlang, oben und unten übergreifend Federzüge und Federschnörkel in Grün und Braun und handkolorierte Initialen in Rot oder Blau, alles nach Entwürfen des Übersetzers im Gepräge der illuminierten Bibelhandschriften wohl mit dem Zwecke, den Eindruck einer schön geschriebenen Prachthandschrift zu erzeugen. Sehr hübsch in der Tat, wenn man das Buch aufschlägt; aber wenn man näher hinsieht, erscheint das Schnörkelwerk recht modern, wenn auch nicht so unecht, wie das breite Rankenwerk in Grün und Braun um den Titel oder gar wie das tapetenmustrige Vorsatzpapier und der rotbraune Ersatz-Kartonage-Einband. Das Buch sieht wie eine Kreuzung zwischen damals und heute aus. Ich glaube, selbst der Bücherhamster hat für die 200 M., die das Buch kostet, etwas Anderes erwartet als einen Jesajas in neuer Übersetzung mit philologisch-kritischen Anmerkungen, der aber wie eine alte Bibelhandschrift aussehen will. Ob hier nicht einiges mißglückt sein sollte?

Da hat der Drei Masken-Verlag in Berlin-München mit der Ausstattung seines Werkes „Alt-Nürnberg. Schwänke, Lieder und Tänze

des Hans Sachs und seiner Zeitgenossen in einer Einrichtung von Georg Altmann" die vergangene Welt doch echter und lebendiger veranschaulicht. Auch Großquart und handgeschöpftes Zanders-Bütten und eine prächtige Fraktur-Type der Buchdruckerei Gustav Ascher in Berlin, dazu nun aber Lichtdrucke nach Bildern von Zeitgenossen des Hans Sachs: eine Titelvignette tanzender Bauern nach einem Kupferstich von H. S. Beham, die gleich das richtige Motiv anschlägt, als Titelblatt zu dem Schwank „Der Krämerskorb", Albrecht Dürers berühmter Kupferstich und sechs hier zum erstenmal reproduzierte Blätter (Kostümfiguren aus dem alten Nürnberg) aus dem nie gedruckten, nur handschriftlich überlieferten, der Lipperheidischen Kostümbibliothek gehörenden Trachtenbuch des Sigismund Heldt, des Losungsschreibers in Nürnberg, der sein Buch zu derselben Zeit fertigstellte, zu der Hans Sachs seine Werke in erster Ausgabe erscheinen ließ. Das außerdem noch beigefügte, von dem Münchner Maler Ernst Moritz Engert mit der Schere geschnittene Szenenbild zu Hans Sachsens „Narrenschneiden", das einmal Harry Kahn wegen seines holzschnittartigen Charakters zu einem Schattenspiel stilisiert hat, ist mehr originell als echt und wäre in dieser Aufmachung des Druckes besser fortgeblieben. Das Werk ist in einer Auflage von 300 Exemplaren erschienen, 25 in Halbleder für M. 100.—, der Rest in Halbleinen für M. 60.—.

Minde-Pouet.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Erfurt

Hier hat sich eine Künstlergruppe Jung-Erfurt gebildet, der die Maler Walter Fernkorn, Alfred Hanf, Theo Kellner, Willi Kirch, Otto Mehmel und der Bildhauer Richard Bauroch angehören. Als außerordentliche Mitglieder sind der Vereinigung Kurt Hotzel und Walter Passarge beigetreten. Die Gruppe hat es sich zur Aufgabe gemacht, durch Ausstellungen, Herausgabe von Kunstmappen und Vorträge für die junge Kunst zu werben.

Verschiedenes

Der Arbeitsrat für Kunst in Berlin

erläßt folgenden Aufruf:

An alle Künstler aller Länder!

Von jeher war die Kunst frei von nationalen Fesseln. Wir in Deutschland ansässigen Künstler waren uns stets bewußt des großen Wertes, den unser Verkehr mit den Kameraden jenseits der Pfähle für uns bedeutete.

Wir haben uns durch den Krieg in dieser Gesinnung nicht beirren lassen. Über vier Jahre standen wir einsam. Aber nachdem nun endlich der Bann gebrochen ist, freuen wir uns, wieder mit Euch allen in Verbindung zu treten. Von Osten und von Westen her haben sich uns schon Hände entgegengestreckt . . . wir ergreifen sie. Endlich können wir unsere Brüder wieder begrüßen. Denn Brüder waren wir stets. Zu keiner Zeit war hierin für unser Empfinden etwas geändert. Unsere Leidenschaft galt und gilt der Kunst. Keine anderen Leidenschaften können diese schwächen oder ersticken. Keine Worte weiter. Wir verstehen einander.

Wir müssen alle zusammenkommen . . . aus allen Ländern her, auf einem internationalen Kongreß. Unermeßlich viel Arbeit liegt vor uns. Wir sollten einen ständigen Austausch beginnen von unseren Arbeiten. Wir sollten einander besuchen, Freundschaften knüpfen. Wir sollten unsere Regierungen bewegen, Künstler anderer Länder als Schaffende und Lehrende zu berufen. Ausstellungen könnten durch alle Länder im Austausch wandern. Wir könnten Zentralen schaffen, von denen reisende Kameraden alle Auskunft erhalten.

Vor allem aber wollen wir schaffen! Es wäre für die Sache von größtem Nutzen, wenn wir unsere Erfahrungen uns dauernd mitteilen wollten.

I. A. Adolf Behne.

Neuordnung der Dresdner Kunstakademie

An der Dresdner Kunstakademie ist nach der Reform der Verwaltung auch der Lehrplan nunmehr völlig umgestaltet worden. Der leitende Gedanke der neuen Ordnung ist der Wunsch, die schulmäßige Staffelung des Lehrganges in eine Folge unter- und übergeordneter Klassen zu beseitigen und den Schüler in eine Verbindung mit dem einzelnen Lehrer zu bringen, die ihm eine allseitige und gleichmäßige Ausbildung seiner Fähigkeiten sichert. So mußte die altehrwürdige Einteilung der Akademie im Naturzeichensaal, Malsaal und sog. Meisterateliers fallen, eine Einteilung, die den Lehrkörper in zwei Gruppen spaltete, ohne der persönlichen Wertung der Professoren irgendwie zu entsprechen. Die grundsätzliche Ansicht der Lehrerversammlung ging dahin, jedem Lehrer die Möglichkeit zu geben, sowohl im Zeichnen und Malen wie im freien Entwerfen (Komponieren) dem Schüler das Verständnis für die Bedingnngen künstlerischen Schaffens überhaupt und die Grundlagen der eigenen Produktion beizubringen. Das Ergebnis einer solchen Neubildung ist ein System

von Einzelſchulen, denen die Lehrer nach der Richtung ihrer eigenen Tätigkeit das perſönliche Gepräge verleihen. Diejenigen Schüler, die wegen zu geringer Vorbildung nicht in die Einzelſchulen aufgenommen werden können, werden in einer „Allgemeinen Schule“ ſo lange ausgebildet, bis ſie die nötige Reife für jene erlangt haben. In dieſer, von mehreren Lehrern geleiteten Allgemeinen Schule wird ihnen gleichfalls das geſamte Gebiet künſtleriſcher Tätigkeit, von der Wiedergabe des einzelnen Stückes Natur bis zum freien Spiel der Phantaſie im ſelbſtändigen Komponieren, zugänglich gemacht. Die Aufnahme wie der Übergang aus einer Schule in die andere erfolgt ſtets nach Beſchluß der Lehrerverſammlung. Der Beſuch der Allgemeinen Schule iſt auf höchſtens vier Semeſter, der der Einzelſchule auf acht beſchränkt, ſo daß eine Geſamtdauer der Studienzeit von ſechs Jahren entſteht, während früher der Beſuch der Akademie auf eine ſolche von zehn, ja mehr Jahren ausgedehnt war. Den Leitern der Einzelſchule ſind für diejenigen Schüler, die in ihrer Entwicklung fortgeſchritten ſind, eine Anzahl Einzelateliers zur Verfügung geſtellt. Im allgemeinen ſoll mit dem neuen Lehrplan, durch eine ſchärfere Auswahl und ſtändige Beobachtung der individuellen Begabung ein qualitativ höherſtehender Stamm von Schülern die Vorteile einer Hochſchule genießen, als welche die Akademie die letzte und entwickeltſte Form der künſtleriſchen Unterrichtsanſtalten überhaupt darſtellt.

Der neue Lehrplan, der in dauernder Fühlung mit den Studierenden ſelbſt ausgearbeitet und von der Regierung gutgeheißen iſt, tritt mit dem Sommerſemeſter 1919 in Kraft. Für den Übergang von den alten Verhältniſſen in die neue Ordnung ſind eine Reihe Sonderbeſtimmungen geſchaffen worden. Nach drei Probejahren, in denen die Ergebniſſe der Umgeſtaltung gezogen werden können, wird die endgültige Form des Lehrplanes geſchaffen werden können. Die Neubeſetzung einiger wichtiger Lehrpoſten, insbeſondere der Architekturklaſſe und der Schule des im Vorjahre ausgeſchiedenen Profeſſor Bantzer, iſt gegenwärtig im Gange. Da auch einige weitere Veränderungen innerhalb des Lehrkörpers bevorſtehen, wird vorausſichtlich ſchon im laufenden Jahre das Bild der Akademie auch nach ihrer perſönlichen Färbung ein völlig anderes und zweifellos zeitgemäßeres und einheitlicheres geworden ſein.

Paris

Am 8. Mai kommt die Affaire der Rodin-Fälſchungen vor Gericht. Es ſind 16 Angeklagte vorgeladen.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Berlin

Am 20. Mai 1919 wird in Rudolph Lepkes Kunſt-Auktionshaus die Gemäldeſammlung Bock-Reinbeck-Hamburg verſteigert. Dieſelbe enthält eine große Anzahl erſtklaſſiger deutſcher Meiſter, von denen die Mehrzahl durch mehrere Werke vertreten iſt. So enthält die Sammlung von Defregger 8, von Grützner und Spitzweg je 5, von Zügel und Schönleber je 3 und von Gabriel Max 4 Arbeiten. Auch die Meiſter der neueren Richtung zeichnen ſich ſowohl durch Qualität als durch Reichhaltigkeit aus. Von Stuck, Trübner, Zumbuſch, Liebermann und Corinth findet man charakteriſtiſche Proben ihrer Kunſt. Außer ihnen ſind noch Künſtler wie Kowalski, Gaiſſer, Israels, Sperl, Hengeler, Wopfner, Wenglein, Everle, Erdelt, von Keller, H. und F. A. Kaulbach, Dill, Uhde, Jank, Bürkel, Lenbach, Purtſcher, Hirth du Frênes, Keller-Reutlingen, Dietz, Hartmann, Thoma, Alt, Habermann, Kühl, H. Kaufmann, Firle, A. Achenbach u. a. mehr im Katalog verzeichnet. Insgeſamt umfaßt die Sammlung 156 Werke neuerer deutſcher Malerei, über die im Einzelnen ein reich illuſtrierter Katalog (Preis M. 8.—) Auskunft gibt.

Bei Leo Liepmannsſohn, Antiquariat, Berlin SW, Bernburgerſtr. 14 kommt am 19. Mai eine reichhaltige Autographenſammlung aus dem Nachlaß des Komponiſten und Intendanten Hans Bronſart von Schellendorff unter den Hammer, die rund 400 Nummern enthält. Sie hat internationalen Charakter und bringt zum Teil kulturhiſtoriſch und menſchlich gleichbedeutſame Dokumente der großen Muſiker (Brahms, Hans von Bülow, Liſzt u. a.), Sänger, Schauſpieler, Theaterleiter und Tänzer zum Verkauf. Insgeſamt 299 Nummern, die im einzelnen große Seltenheiten darſtellen. An dieſe Abteilung ſchließt ſich eine ſolche von rund 100 Nummern, die Briefe und Autographen von Schriftſtellern, Dichtern, Gelehrten, Malern, Staatsmännern uſw. enthält, darunter eine Sammlung von 106 eigenhändigen Briefen Paul Heyſes, die kein Biograph des Dichters und ſeiner Zeit umgehen kann. Da es an dieſer Stelle zu weit führen würde, auch nur das Wichtigſte dieſer ſeltenen Kollektion namhaft zu machen, empfiehlt ſich von ſelbſt eingehendes Studium des vorzüglich gearbeiteten Katalogs.

Frankfurt a. M.

Die Sammlung Adolf Klein, die am 20. Mai bei Rud. Bangel verſteigert wird, umfaßt Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen ausſchließlich Frankfurter Meiſter des 19. Jahrhunderts und gewährt in ihrer Geſamtheit einen ſchönen Überblick über das Kunſtſchaffen der Mainzentrale im vorigen Jahrhundert. Von Werken der Romantiker finden wir von Peter Cornelius drei Zeichnungen zu den Münchener Glyptothek-Fresken, von Luntеſchütz die Entwürfe zu den Fresken im Frankfurter Hotel Schwan, von Steinle eine treffliche Karrikatur auf Veit und das bekannte Blatt „Glatteis“. Die Realiſten, einmal die an Überlieferungen des 18. Jahrhunderts anknüpfenden Meiſter, wie A. Radl, deſſen Schüler H. Roſenkranz, C. Th. Reiffenſtein und Karl Morgenſtern, andererſeits die der Düſſeldorfer Akademie entſtammenden Künſtler, E. W. Poſe, Jakob Becker und deſſen ausgedehnte Schule (Hendſchel, Eug. Klimſch, H. Hoffmann, Höffler u. a.) ſind durch charakteriſtiſche Arbeiten vertreten. Von Dielmann, Burger und Phil. Rumpf, den Mitgliedern der Cronberger Kolonie, enthält die Sammlung reife Werke, die die Entwicklung der Maler deutlich veranſchaulichen. Beſonders gut tritt die den franzöſiſchen Einwirkungen unterliegende Periode heraus. Der „Schwanheimer Wald“, der „Junge Wallache“ von Ad. Schreyer, neben anderen Gemälden der „Hohlweg“ von Burnitz, ein Courbet-artiges „Porträt“ von A. Göbel, der „Junge Jäger“ von O. Scholderer ſind Proben einer hohen Kunſt. Unter den Bildern der Meiſter unſerer Zeit finden wir Arbeiten von Thoma, Steinhauſen, Trübner, Altheim und Böhle.

Paris

Am 12. Mai wird ein Teil der Sammlung H. Michel Levy verſteigert. Der Katalog beſchreibt einige Gemälde von Boucher (Landſchaft mit Staffage), Chardin (zwei kleine Bildniſſe), Pater, Perronneau, Huet und Watteau, vor allem aber Handzeichnungen, eine ausgeſuchte Reihe von Boucher (worunter ein köſtlicher Rückenakt und eine Studie zu dem ruhenden Mädchen in München), ferner von Fragonard, Robert und eine größere Anzahl ſchöner Blätter von Watteau.

Am 26. und 27. Mai kommt die gehaltreiche Sammlung des verſtorbenen bekannten Malers François Flameng unter den Hammer. Sie umfaßt Gemälde und Handzeichnungen alter Meiſter, ſowie Bildwerke, hauptſächlich franzöſiſchen Urſprungs, vom 13. Jahrhundert bis auf Falconet. Unter den Gemälden ragen hervor einige Stilleben von Chardin, Bildniſſe von Clouet, Corneille de Lyon und Cranach, einige Veduten von Guardi, ein prächtiger, bekannter Entwurf für eine Zimmerdecke von Tiepolo, Paſtelle von La Tour und Perronneau, ſowie Werke von Raeburn und Lawrence. Ein Rembrandt zugeſchriebener Männerkopf (er war 1911 in Paris ausgeſtellt als Nr. 128) hat unter den Kennern bisher wenig Beifall gefunden. Von Iſabey einige Miniaturen. An Zeichnungen bildet der Katalog u. a. ab Blätter von Lionardo (?), Lorenzo di Credi, van Dyck, Holbein (gut), Perugino, Piſanello, Boucher, Fragonard, La Tour, Watteau und eine beſonders reichhaltige Reihe von Ingres. Unter den Bildwerken einige ſchöne gotiſche Schnitzfiguren, ferner Werke von Puget, Pajou, Houdon, Falconet u. a. Endlich ein großer flandriſcher Teppich aus der Mitte des 16. Jahrhunderts mit Herkules und der Hydra. H.

Stattgehabte Verſteigerungen

Berlin

Bei der Verſteigerung Rudolph Lepke vom 1./2. April waren infolge einer Verwechſelung der Kat.-Nr. falſche Preiſe angegeben. Es handelte ſich um die Verſteigerung vom 15.—17. April. Die richtiggeſtellten Preiſe nachſtehend:

Verſteigerung vom 1./2. April.

Kat.-Nr.		Mark
10	Duverger, Innenanſicht	1400
16	A. v. Menzel, Studie zum Eiſenwalzwerk	600
25	A. Friedrich, Heumarkt	1080
29	Enrique Serra, Herbſtlandſchaft . .	830
32	F. Muſin, Bewegte See mit großem Segelſchiff	540
35	Th. Hagen, Landſchaft bei Weimar .	1050
36	Arendt und Hoffmann-Fallersleben, Große Waldlandſchaft	1500
39	Hoſemann, Zwei Handwerksburſchen	1280
40	Andr. Achenbach, Fiſcherboote . .	1010
45	K. Bennewitz v. Loefen, Waldlichtung	650
46	Franz Skarbina, Landſchaftsbild . .	1100
47	G. Bauernfeind, Blick in eine Gaſſe in Jeruſalem	1000
48	Th. Rocholl, Preußiſche Küraſſiere .	1700
54	Lovis Corinth, Sitzender Herr . . .	5000
56	F. Dorſch, Im Boudoir	600
57	Leſſer Ury, Moſis	2200
60	Friedr. Kallmorgen, Landleute . . .	3200
61	Franz Skarbina, Junge Dame . . .	1500
62	Hugo v. Habermann, Weiblicher Akt	1950
63	V. Coccetti, Kavalier und ein Mönch	1450

Kat.-Nr.		Mark
64	N. Sichel, Lautespielendes Mädchen	2600
65	A. Hulk, Meeresküste	610
66	G. G. Haanen, Gotische Kirche	710
67	F. Kallmorgen, Strickstunde	5600
68	Paul Meyerheim, Löwe im Käfig	6150
69	Carl Holzapfel, Nach dem Regen	2950
70	W. Georgi, Wäscherin	780
71	Hans Herrmann, Blumenmarkt	2050
72	Bennewitz v. Loefen, Städtch. a. See	1920
73	Karl Blechen, Motiv aus Oleano	1100
74	A. Lonza, Modellpause	680
78	Ed. v. Gebhardt, Ritter in voller Rüstung	4000
79	Walter Leistikow, Ostseeküste	1000
80	Ders., Ruhige See	2550
81	F. Skarbina, Partie bei Cayeux	1600
82	F. v. Uhde, Junger Mann	4000
83	Willmann, Affe	780
84	E. Hegenbarth, Landmann	1060
85	O. Jernberg, Landschaft	1610
86	Eduard Hildebrandt, Architektur	3150
89	M. Hoffmann-München, Kavallerie im Kampf	980
90	A. Flamm, Albanergebirge	1250
91	H. Lossow, Haushälterin	1150
92	Eugen Bracht, Matterhorn	1000
93	Otto Altenkirch, Schloß Tarasp	1200
94	C. Steffeck, König Wilhelm von Preußen	1500
95	E. Ockel, Zwei Hirsche im Kampf	1500
96	H. Benneckenstein, Große Landschaft	980
97	Walter Leistikow, Landschaftsbild	3200
98	Josef Damberger, Innenraum	2000
99	Ludw. v. Hofmann, Terzett	1180
101	J. Ehrentraut, Mitteilung	610
114	R. Fuchs, Sandsturm	1550
115	F. Grenier, Landschaft	710
120	Friedr. v. Schennis, Campagna	1100
121	Ludwig Dill, Kanalansicht	1700
122	A. Normann, Blick auf den Raffund	5000
123	Otto Weber, Waldiges Tal	700
124	J. Roybet, Hofnarr	4600
125	Narzis Virgilio Diaz, Junge Edelfrau	13000
128	G. Gotthardt Kühl, Innenansicht	2150
129	Hans Herrmann, Fischmarkt	3400
130	Eugen Bracht, Kirche	8300
134	P. W. Meyerheim, Ländliches Interieur	660
136	Ders., Alter Bauernhof	600
138	L. Elsholz, Marketenderzelt	670
140	Friedrich Kallmorgen, Hamburger Hafen	2550
145	G. Gotthardt Kühl, Altar	1500
148	A. Siegen, Alte Hafenstadt	620
186	Margarethe Fritze, Savoyardenknabe	1800
193	S. Kool, Szene in einer Schenke	520
205	J. Scholten, Innenansicht m. Wöchnerin	540
232	Amerikanischer Künstler, Landschaft	610
234	Bouchard, Stilleben	1200
235	A. Guillemin, Junger Mann	580
236	Plassan, Junge Dame	1250
237	Fauvelet, Die Lauscherin	710

Versteigerung vom 15.—17. April.

Möbel, Arbeiten in Holz

16	Geschnitztes Relief: St. Martin, 17. Jh.	1000
25a	Kassette, mit Flachrelief, 1616	2300
25b	Buchsgruppe: Kampf des Herkules mit Cacus, 17. Jahrh.	1000
41a	Eichenholzschauschrank Louis XV.	1500
44	Kwannon auf der Lotosblume, Japan	1100
72	Großer Mahagonischrank, span., 18. J.	1310
78	6 Stühle mit Flachschn., Anf. 18. Jahrh.	1010
81	Barocksäulen, um 1700	1400
82	Zweitürig. Nußholzschrank, intarsiert, Anf. 18. Jahrh.	3000
83	Renaissanceschrank, um 1600	3200
84	Louis XVI.-Sekretär, Ende 18. Jahrh.	1700
88	Alte Kristallkrone	1350
90	Spätgotischer Schrank	1000
91	Barock-Schreibkommode, 18. Jahrh.	1180
92	Holländischer Schrank, um 1800	2850
93	Eichenholz-Büfett, 1630	2800
99	Bemalter Bauernschrank, 1753	1000
100	Banksofa, 18. Jahrh.	1150
101	Sechs Chippendale-Stühle, 18. Jahrh.	2000
111	Banksofa und 5 Stühle, 18. Jahrh.	1600
120	Eichenholzschrank, 1776	1850
122	Viertür. Eichenholzschrank, 1696	1000
123	Zweitür. Eichenholzschrank, 18. Jahrh.	1450
125	Boulleuhr	3000
128	Jap. Zierschrank	1020
129	Ein Paar herald. Löwen, 17. Jahrh.	2100
131	Marmorbüste: Venus	1160
136	Mahagonischrank, Anf. 19. Jahrh.	1770
140	Mahagonisofa und 6 Stühle, Binderm.	1800

Textilien

144	Smyrnateppich	2850
145	Jordesgebetteppich	1900
147	Wandteppich, um 1830	1800
150	Oriental. Seidenteppich, Gebetstück	2400
152a	Alter persischer Läufer	1850
154	Antiker Jordesgebetteppich	2050
154a	Orientteppich	2600
154b	Pers. Gebetteppich	1900
155	Kleiner alter Kasak	1200
157	Flämischer Gobelin, Ende 17. Jahrh.	26000

Glas

244	Glasmalerei, Dom zu Halle, um 1500	1600
245	Ein Paar gotische Glasmalereien	1800

Fayence

261	Ein Paar große Delfter Flaschenvasen	1300
269	Delfter Vase	1600

Kat.-Nr.		Mark
	Ölgemälde und Stiche	
438	B. C. Koekkoek, Landſchaft . . .	1000
451	Gleichen-Rußwurm, Abendlandſchaft	1030
453	M. de Voß, Art, Suſanna im Bade	4010
460	Cardon, Kirſchenverkäuferin . . .	1620
465	Antonius de Lorme, Kirchen-Inneres	1150
466	F. Vrancx, Venetianiſche Anſicht .	4000
467	J. D. de Heem zugeſchr., Stilleben .	1250
468	Jan van Huyſum, Blumenſtück . .	3500
469	Hondecoeter, Geflügelbild	6900
506	Sieneſiſche Schule, Madonna . . .	2600
	Porzellan	
733	Meißner Statuetten, 18. Jahrh. . . .	1010
749	Berliner Vaſe, um 1800	1030
773	Berl. Biskuitfigur: Victoria, um 1800	1150
774	2 Berl. Biskuitfiguren: Victorien . .	1150
786	Jap. Baluſtervaſen, 18. Jahrh. . . .	1150
787	Desgleichen	1550
790	Ein Paar große Satſumafiguren . .	2600
802	Wiener Statuette: Jägerin, 18. Jahrh.	1800
803	Desgleichen: Kavalier, 18. Jahrh. . .	1750
	Metall	
818	Engelsfigur, Bronze, deutſch, 16. Jahrh.	1020
819	Vier vergold. Bronzeſchalen, Empire	1000
838	Bronzeampel	1550
854	Silbergetr. verg. Deckelbecher, um 1700	1140
855	Deckelpokal, 17. Jahrh.	1200
910	Hausaltar	1550
940	Bronzeſtat. v. N. Friedrich, 1900 . .	1500

London

Wie der Pariſer, ſo ſcheint ſich auch der Londoner Markt ſchnell von ſeiner Depreſſion zu erholen. Die Verſteigerungen hatten zwar auch während den Kriegsjahren ihren ſcheinbar unveränderten Fortgang genommen. Es kam aber nur die übliche Marktware zum Verkauf; wertvolle Objekte wurden zurückgehalten, nachdem u. a. die Verſteigerung Fairfax Murray den Beweis erbracht hatte, daß die hohen Preiſe von 1913 nicht mehr galten. Seit dem Abſchluß des Waffenſtillſtandes erſcheinen in den Verſteigerungen, als eine Folge der neubelebten Kaufluſt, nun wieder koſtbarere Stücke, z. T. aus altvererbtem Familienbeſitz. Als Hauptkäufer treten die großen Handelsfirmen, Agnew, Knoedler uſw., auf, die, wenn ſie nicht direkt für amerikaniſche Rechnung kaufen, doch jedenfalls den transozeaniſchen Markt als Abſatzgebiet im Auge haben. Dies gilt vor allem für die großen Gemälde der alten engliſchen Bildnismaler, für die nach wie vor große Summen angelegt werden. Von den Bildern holländiſcher Meiſter wandert — ſchon ſeit Jahren — manches gute Stück in ſein Urſprungsland zurück. — Von zwei der Verſteigerungen bei Chriſties nachſtehend einige Preiſe:

		£ Sterling
Verſteigerung Earl of Camperdown u. A., am 21. Februar.		
Turner, Sonnenuntergang . .	(Agnew)	7770
Derſelbe, Savoyiſche Landſchaft mit dem Mont Blanc	(Angew)	3780
Reynolds, Künſtlerbildnis		5985
Derſelbe, Bildnis der Lady Beauclerck .		3695
Derſelbe, Flöteſpielender Schäfer . . .		2310
Gainsborough, Bildnis der Lady Blackſtone		14700
Derſelbe, Küſtenlandſchaft	(Knoedler)	6720
Guardi, Venezianiſche Vedute . . .		1835/10
Paulus Potter, Bauernhof		2570/10
J. van Goyen, Flußlandſchaft		630
Verſteigerung Lord Belper u. A., am 11. April.		
Rogier van der Weyden, Madonna mit Kind		4200
Frans Hals, Bildnis eines Edelmanns .		2310
Rembrandt, Kleines Selbſtbildnis . .		1575
Philipps Konnick, Landſchaft. . . .		1260

H.

München

Die Verſteigerung der Bibliothek Dr. Georg Hirth bei Emil Hirſch am 28. Februar und 1. März erbrachte folgende bemerkenswerte Preiſe: (Schluß.)

Kat.-Nr.		Mark
679	La Rochefoucauld, Maximes et réfléxions morales	115
687	Leſſing, Sämtliche Werke. 30 Bde. 1824—25	170
723	Merian, Topographiae. 10 Bde. .	5100
840	Collection complète des tableaux historiques de la révolution française. 1804	550
868	Diplom auf Pergament. 1661 . . .	220
890	Schiller. Sämtliche Werke. Cotta, 1812—15	810
891	— Dasſelbe. 26 Bde. Wien, 1816 .	110
904	Shakespeare, Oeuvres. Paris, 1776—82	125
905	— Dasſelbe	155
906	De Silhouette, De la Galissonière et de la Ville. Mémoires des commissaires du roi. 1755—57	120
939	Theatrum Europaeum Merian. 1643 bis 1738	2200
	Graphik.	
1027	Watteau. La proposition embarrassante	180

Kat.-Nr.		Mark
1099	Altdorfer, Der Fall und die Erlöſung des Menſchengeſchlechtes	230
1100	Anonym, Hieronymus in der Zelle	140
1104	Delafosse, Trophäen	180
1106	Gaugain, January and May . . .	190
1112	Reprise de Landshout	125
1117	Nilſon. Die Jahreszeiten	175
1118	Pater, 8 Kupfer zum „Roman comique“	155
1122	Harcourt, Portrait	275
1127	Marie-Thérèse-Charlotte de France, Portrait	150
1030	Aesopus, Fabulae. 1491	2000
1031	— Das leben des hochberümten fabelichters Esopi. Um 1479	1420
1032	Aitsinger, De leone belgico. 1583 bis 1621	600
1034	Aviler, Cours d'architecture. 1738	115
1036	Berchorius, Liber bibliae moralis. 1474	1000
1037	Bergomensis, De plurimis claris scelerisque mulieribus opus. 1497 .	150
1038	Biblia. M. Holzſchn v. H. Holbein. 1551	660
1039	Boccaccio, Ein Schön Histori Buch von den fürnembsten Weibern u. a.	240
1041	Columna, Hypnerotomachia Poliphili. Aldus Manutius, 1499	5450
1044	Delafosse, Nouvelle iconologie. 1768	720
1046	Dorat, Recueil de contes et de poëmes. 1770	190
1052	Einband. Epistolae decretales summ. pontific. 1570	435
1059	— Luther. Hauspoſtill. 1597 . . .	5200
1061	Flaschi, La singolar maniera dell' imbrigliare, atteggiare e ferrare cavalli. 1598	105
1062	Fournier, Manuel typographique. 1764–66	205
1063	Fuchs. Primi de stirpium historia commentariorum tomi vivae imagines. 1545	115
1064	Geiler von Keiſersberg, Sermones. 1518	365
1065	Geſellſchaft, Intern. chalkographiſche. 1887–1892	200
1066	— Dasſelbe. Jhrg. 1893—94 . . .	260
1067	— Dasſelbe. Jhrg. 1895	105
1068	— Dasſelbe. Jhrg. 1896	175
1069	— Dasſelbe. Jhrg. 1897	100
1071	S. Hieronymus. Antichriſt-Drucker. 1477	3900
1072	Hore. Parisiis Kerver, 1511 . . .	3650
1073	Jombert, Répertoire des artistes. 1765	810
1077	Le Blon, L'art d'imprimer les tableaux. 1756	130
1078	Le Pautre, Oeuvres d'architecture. 1751	460
1080	Officium defunctorum. Handſchrift auf Pergament	360
1081	Pauli, Scherz mit der Warheyt. 1550	250
1082	— Schimpff vnnd Ernſt. 1538 . .	150
1085	Psalterium. 1518	210
1087	Rodericus von Zamora, Spiegel des menſchlichen Lebens. 1476 . . .	9050
1092	Teppiche, orientaliſche. Öſterreichiſch. Handels-Muſeum	2020
1094	Usuardus, Martyrologium	135
1095	Vecellio, Habiti antichi et moderni. 1598	230
1098	Vitruuius teutsch. 1548	300

Pariſer Auktionen

Der Nachlaß von Georges Hoentſchel iſt Ende März bis Anfang April in Paris verſteigert worden und hat im ganzen 2 581 603 Francs gebracht. Einzeln ſeien folgende Preiſe hervorgehoben:

Nr.		Francs
3	Barye, Paysage	3700
4	— Paysage	2500
8	Boldini, Le peintre J. L. Brown et sa famille	10000
14	Carrière, Portrait du peintre par lui-même	32500
15	— Lisbeth	16500
16	— Un joli conte	9050
17	— La grande soeur	11100
18	— Gourmandise	13000
20	— Les joies maternelles	7300
26	Corot, Faune dansant	14000
27	— Route près d'un village . . .	4600
29	Degas, Portrait d'un musicien . .	29000
30	— Portrait de Mme. de N. . . .	29000
31	— Portrait de femme	8000
32	— Portrait de jeune fille . . .	15000
54	Forain, Derrière le rideau . . .	4400
56	Gauguin, La Orana Maria . . .	58000
71	La Touche, Gaston, Dans la coulisse	3100
83	Pissaro, Le chemin près de la ferme	7350
93	Toulouse-Lautrec, La leçon de chant	15700
94	— Le Coucher	11500
102	Zuloaga, Toreador	3200
119	Cassatt, Mary, Les soins maternels	15000
125	Degas, Chez la modiste	31150
126	— Portrait de Duranty	15000
127	— Danseuse se chaussant . . .	6500
129	— Portrait de femme, pointe sèche	4600
225	Carpeaux, Buste de Gérôme, marbre	6000

Ecole française

34	Portraits d'hommes (dix-huitième siècle)	4400

Nr.		Francs
6	Portrait de jeune fille	4700
7	Portrait d'un Prince en costume de maréchal	9100
22	Robert, Hubert, La Terrasse . . .	39000
23	— La Fontaine	39000
24	— Le Rencontre	28100
27—28	Tiepolo, Deux prophètes . .	7300
29—30	— Allégories	41000
31	— Plafond	7500
44	Büſte in Lebensgröße von einem Richter, Bronze mit vergoldeten Linien, Italien, 16. Jahrh.	16000
45—46	Zwei Büſten aus weißem Marmor, aus der Zeit Ludwigs XV.	16000
47—48	Zwei allegor. Statuen ſtehender Frauen, die „Malerei" und „Skulptur" darſtellend, aus weißem Marmor, aus dem Anfang des 18. Jahrh.	40200
49—52	Vier Wandleuchter, jeder die Statue einer ſtehenden Frau darſtellend, Gips, 18. Jahrh.	61000
53—54	Zwei Wandleuchter, jeder eine ſtehende Frau darſtellend, aus bemaltem Terrakotta als Nachahmung von weißem Marmor, 18. Jahrh.	15000
57	Bronzefigur des Bodhiſatwa Miroku	15500
70—71	Ein Paar breiter Porzellangefäße mit Deckel, altchineſiſches Porzellan, aus der Zeit Kienlungs	19600
111—112	Vier rechteckige Türfüllungen aus geſchnitztem Holz, aus der époque Régence	26000

Altfranzöſiſche Fayencen

66	Moustiers, Große flache Schüſſel m. der Jagd nach Tempeſta	4400
71	Mouſtiers, Doſe für Reispuder . .	5250
154	Rouen, Humpen in Form eines Helms, mit blauem Camaieux verziert . .	4800
182	Rouen, Große runde Schüſſel, vorn mit ſieben Amoretten aus blauem Camaieux und auf dem Grunde ockergelb verziert	4800
183	Rouen, Teller mit Arabesken verziert und einem Medaillon mit zwei Amoretten aus blauem Camaieux	9400

Goldarbeiten

61	Goldene Näpfe mit Henkeln aus der Zeit Ludwigs XV.	10000
63	Suppenſchüſſel mit ſilbernem Deckel, Paris, époque Régence, mit den Initialen B B	68000
64—65	Zwei Suppenſchüſſeln m. ſilbernen Deckeln, aus der Zeit Ludwigs XV., m. einem Stempel P M	54000
66—67	Zwei Eiskübel aus getriebenem Silber, ziſiliert und verziert, 18. Jahrh., mit fremden Stempeln	13500
68	Waſſerkrug mit Einſatz aus ziſiliertem und verziertem Silber aus dem 18. Jahrh., mit Stempel, der Zahl 13	19000
69	Waſſerkrug aus getriebenem und ziſiliertem Silber, aus der Zeit Ludwigs XV., mit Stempel und den Initialen J. V.	11000

Möbel, Seſſel, Ofenſchirme

275	Spaniſche Wand mit 12 Teilen, aus altem Coromandel-Lack	23100
276	Truhe mit Deckel, mit Scharnieren zum Öffnen, aus geſchnitztem Holz, m. gebogen. Füßen, Italien, 16. Jahrh.	20000
278	Himmelbett aus geſchnitztem Holz, aus der Zeit Ludwigs XVI.	26000
283	Großer Ofenſchirm, zweiſeitig, aus geſchnitztem Holz, aus der époque Régence	40000
285	Kanapee mit Sitz und Rücklehne, époque Régence, Seidengarnitur	29500
295	Großer Armſeſſel aus geſchnitztem Holz, mit alten Stickereien und Gobelins, aus dem 18. Jahrh.	18000
300	Stuhl aus geſchnitztem Holz, aus der Zeit Ludwigs XV., mit rotem Samt geſchmückt	15700
301	Lehnſeſſel mit Armſtützen aus geſchnitztem und bemaltem Holz, Zeitalter Ludwigs XV.	26000
309—10	Zwei Seſſel aus geſchnitztem Holz, Zeitalter Ludwigs XV., mit alter durchwirkter Seide überzogen (von der Stadt Paris erworben)	17000
325	Seſſel aus geſchnitztem Holz, aus dem Ende des Zeitalters von Ludwig XV., Garnitur aus altem blauen Samt .	36500
329	Seſſel aus geſchnitztem Holz, mit dem Stempel G. Jakob, Froſch-Garnitur aus dem Zeitalter Ludwigs XVI.	24000
342	Kanapee oder Ruhebett aus geſchnitztem Holz, Zeitalter Ludwig XVI.	19350

Tapiſſerien

345	Rechteckige Türfüllung aus einer alten Tapiſſerie, Flandern, Ende des 15. Jahrh.	45000
346	Rechteckige Türfüllung aus einer alten Tapiſſerie, Epiſoden aus dem	

Nr.		Francs
	Leben Chriſti. Flandern, Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrh.	50300
354	Vier ovale Medaillons in einem alten Wandteppich von Beauvais nach Bérain, „Flora und Bacchus“, Zeit Ludwigs XIV.	26000
358	Kleine rechteckige Tafel, in alter flämiſcher Tapiſſerie aus dem 18. Jahrh.	31000
360	Hohe Türfüllung in alten Geweben der Savonnerie, Zeitalter Ludwig XV. (Erworben von der Stadt Paris)	50000
363	Rechteckige Türfüllung nach einer alten Tapiſſerie der Tenture: nach Boucher, Beauvais. Zeit Ludwig XV.	45000
364	Kleine rechteckige Tafel in alter Tapiſſerie von Beauvais, nach Fr. Boucher. Zeitalter Ludwig XV.	53500
365	Kleine rechteckige Tafel in alter Tapete aus Gobelins gezeichnet: Nelſon ex. Zeitalter Ludwig XV.	45000

Wien

Bei der Verſteigerung von Handzeichnungen alter und moderner Meiſter bei Dr. Ignaz Schwarz am 14. und 15. April wurden folgende bemerkenswerte Preiſe erzielt:

Kat.-Nr.		K
1	Aachen, Geburt Chriſti	200
10	Baroccio, Studienkopf	200
16	Biliverti, Diana	200
18	Blake, Höllendarſtellung	320
34	Breenbergh, Römiſche Ruinen	160
35	Bril, Waldlandſchaft	150
36	Derſelbe, Landſchaft	220
87	Cock, Landſchaft	150
96	Deutſch, 16. Jahrh., Anſicht einer Stadt	185
102	Desgl., 18. Jahrh., Porträt eines Muſikers	150
117	Eiſen, Große allegoriſche Darſtellung	150
119	Engliſch, 18. Jahrh., Waldlandſchaft	450
120	Desgl., Karikaturkopf	150
128	Ferrareſiſch, um 1520, Rückkehr des verlorenen Sohnes	190
147	Franzöſiſch, 17. Jahrh., Anbetung der Hirten	210
162	Desgl., 18. Jahrh., Junge, ſtehende Frau	180
186	Goltzius, Landſchaft	250
189	Guercino, Studienkopf	400
194	Hackert, Landſchaft	210
200	Huet, Engel	230
235	Marchand, Bildnis des Markgrafen Carl Wilhelm von Brandenburg	160
253	Van der Myn, Krankenbeſuch	160
288	Parmegianino, Darſtellung im Tempel	150
290	Derſ., Venus bei der Toilette	170
297	Paſſarotti, Zwei Tritonen	230
314	Procaccini, Studie zur Auffindung Moſes	350
322	Reni, Maria mit dem Kinde	590
326	Von Ried, Kreuzigung Chriſti	170
353	Sabatini, Moſes	220
357	Salviati, Entwurf zu einer Attika	210
362	Schiavone, Sitzender Mann	190
363	Derſ., Stehende junge Frau	200
390	Thorwaldſen, Herkules mit dem Stier	160
392	Tirol, 15. Jahrh., Chriſtus am Kreuze	190
393	Troger, Anbetung der hl. drei Könige	320
402	Del Vaga, Die Sintflut	180
403	Derſ., Gruppe von drei Zuſchauern	160
406	Eſaias van de Velde, Landſchaft	150
417	Venezianiſch, 18. Jahrh., Letztes Abendmahl	200
433	De Vos, Herodes und Salome	200
435	Waterloo, Große Landſchaft	160
460	Fed. Zuccaro, Tempelgang Marias	200
463	Derſ., Prudentia	150
474	Deutſcher Nazarener, 19. Jahrh., Grablegung Chriſti	240
477	Gauermann, Der Brunnen in Zell am See	620
499	Klinger, Waldlandſchaft bei Chatillon	2700
500	Koch, Italieniſche Berglandſchaft	300
504	Michetti, Lebensgroßer Widderkopf	520
529	Pynaker, Holländ. Winterlandſchaft	560

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Berlin

Mitte Mai wird ein „Sammlerhaus“, Lützowufer 13, eröffnet. Dasſelbe umfaßt drei Schweſterfirmen, die von dem Kunſthiſtoriker Dr. Otto Burchard und Joſef Altmann, dem Inhaber der Firma Fraenkel & Co., geleitet werden. Die erſte Firma: Otto Burchard, Alte und neue Kunſt, vertritt die bildende Kunſt, J. Altmann eröffnet ein bibliophiles Antiquariat, beide gemeinſam veranſtalten Buch- und Kunſtverſteigerungen unter dem Namen: Burchard/Altmann, Kunſtauktionen. Die erſte Auktion, die alte Möbel, gemiſchtes Kunſtgewerbe (vor allem Japan und China) und Teppiche bringen ſoll, wird Mitte Juni ſtattfinden.

Die altbekannte Berliner Kunſtfirma Klaußner & Sohn in der Wilhelmſtraße iſt in neuen Beſitz übergegangen. Sie beabſichtigt, ſich bedeutend zu vergrößern — auch durch äußerliche Erweiterung der Räume — und ihren Wirkungskreis auszudehnen. Nach Vollendung des zurzeit in Vollzug befindlichen Umbaues werden wir auf die ferneren Pläne der alten Firma unter neuer Leitung zurückkommen.

Frankfurt a. M.

Der Hofantiquar J. Roſenbaum wurde vom Kuratorium des Kunſtgewerbe-Muſeums wegen ſeiner vieljährigen Förderung dieſes Inſtituts einſtimmig zum ewigen Mitglied ernannt.

Neue Kataloge

Adolf Bangels Kunſt-Auktions-Haus, Frankfurt a. M., Neue Börſe. Verſt.-Kat. 981. Sammlung Adolf Klein.

Gilhofer & Ranſchburg, Buch- und Kunſtantiquariat, Wien I, Bognergaſſe 2. Katalog Nr. 127: Bilder und Bücher zur Geſchichte und Topographie von Böhmen, Mähren und Schleſien. Kat.-Nr. 128: Gute billige Bücher.

Hollſtein & Puppel, Kunſtantiquariat, Berlin W 15, Meinekeſtr. 19. Sammlung Profeſſor Ule-Roſtock und Berliner Privatbeſitz.

Auktionshaus Rud. Lepke, Berlin W 65. Illuſtrierter Katalog 1831 zur Verſteigerung der Gemäldeſammlung Bock-Reinbeck, Hamburg, Meiſter unſerer Zeit. Mit 32 Lichtdrucktafeln (Verſt. 20. 5. 19). Preis M. 8.—.

Oskar Rauthe, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72. Antiquariatsverzeichnis Nr. 74. Folklore und Myſtik.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 10	22. Mai	Heft 10	16. Mai
„ 11	5. Juni	„ 11	30. Mai
„ 12	19. Juni	„ 12	13. Juni
„ 13	3. Juli	„ 13	27. Juni

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Neue Bilderbücher[1]

Mit 10 Abbildungen | Von LUDWIG BURCHARD

Die „Neuen Bilderbücher“ beabſichtigen eine Vermählung von zeichnender Kunſt mit Literatur, die ebenſo feſt und innig ſein ſoll wie im Liede Text und Muſik unlösbar miteinander verbunden ſind. Ob dieſe Parallele, die der Verlag in ſeinem Proſpekt ſich zu eigen gemacht hat, ſtimmt, das mag dahingeſtellt bleiben. Zweifellos iſt, daß es immer Bücher gegeben hat, in denen Graphik und Literatur eine ſchöne Verbindung eingegangen ſind, manchmal ſogar in ſolchem Maße, daß man beſtimmte Texte nur mit beſtimmten Bildern verbunden ſich vorſtellen kann. Und neuerdings tritt in Deutſchland die Graphik mit ausgeſprochener Vorliebe und teilweiſe mit ſo ſchönem Erfolg in Gemeinſchaft mit Literatur auf, daß an der Exiſtenz dieſer neuen Buch- und Graphikgattung nicht zu zweifeln iſt. Die Berechtigung zur Exiſtenz wird durch die Qualität der Leiſtung zu erbringen ſein. Soweit ſich heute das Material überſehen läßt, gehören die Gurlittſchen Bilderbücher zu den beſten dieſer neuen Gattung.

Corinth: Aus dem „ABC“.

Die Ausſtattung iſt glänzend, das Format durchweg ſehr ſtatt-lich. Schon hierbei zeigt es ſich aber, daß die beabſichtigte Vermählung nicht ohne Zwang zu erreichen war. Das Format nämlich iſt von dem heute üblichen großen Ausmaß der Graphik diktiert. In dem Bach-Kokoſchkaband fügte ſich der Text dieſer Erfordernis der Graphik wie von ſelbſt; jedoch in dem Band Arnim-Corinth mußte die Literatur nachgeben. Die anekdotiſche Novelle vom Tollen Invaliden auf Fort Ratonneau hat literariſch annähernd die Tragkraft einer Kleiſtſchen Erzählung, hat alſo ihr natürliches Ausmaß ungefähr in einem Oktavformat. Auch rein äußerlich läßt ſich in dem vorliegenden „Bilderbuch“ der gedruckte Text nur dann fließend leſen, wenn die Buchſeite in mehr als Armeslänge von den Augen entfernt iſt. Nicht ganz ſo deutlich, aber immer noch wahrnehmbar iſt der Widerſpruch auch in dem Bande Pechſtein-Lautenſack; gelöſt iſt er, wie geſagt, nur in dem Bande Kokoſchka. Denn hier erlauben die lapidaren Verſe der Kantate Monumentallettern; zudem treten Graphik und Text hier nie auf einer Seite gemeinſam auf, Text und Bildſeiten ſtehen für ſich.

Das vierte Werk dieſer Reihe, Corinths ABC, iſt in dieſer Hinſicht jedes Konflikts enthoben; es iſt ein Mappenwerk mit lithographiertem Umſchlagtitel und 24 Einzelblättern. Als Beiſpiel, wie hier die Aufgabe behandelt iſt, ſei das erſte Blatt beſchrieben (ſiehe Abb.). Corinth hat den großen Buchſtaben A ſo gezeichnet, daß Gottvater ſich über den Mittelbalken des A lehnen kann, unter dem Adam und Eva ſitzen; darunter hat Corinth mit ſeiner Hand den bibliſchen Satz geſchrieben: „Adam wo

[1] Die Neuen Bilderbücher des Verlages Fritz Gurlitt. — I. Folge.

Abb. 1. Corinth: Aus dem „ABC".

biſt du?" Das ganze Blatt iſt alſo ausnahmslos lithographiert. Drucktext findet ſich in der Mappe nur auf dem Schutzblatt, das den lithographierten Titel des Deckels in Lettern wiederholt. An weiteren techniſchen Einzelheiten ſei bemerkt, daß der Künſtler meiſt lithographiſche Kreide verwendet hat; nur vereinzelt iſt der Buchſtabe ſelber mit dem Pinſel getuſcht; auf Blatt G iſt die lithographiſche Tuſche mit der Feder gezeichnet. Durchweg iſt die Zeichnung nicht unmittelbar auf den Stein aufgetragen, ſondern vom Papier erſt umgedruckt worden, was jedoch an ſich keine weſentliche Minderung der techniſchen Qualität eines Steindrucks zu bedeuten braucht und auch hier nicht bedeutet. — Die Kompoſitionen ſind nicht alle vom Künſtler neu erfunden worden. Blatt C zum Beiſpiel iſt eine Reminiszenz an das gemalte Selbſtbildnis Corinths mit dem anatomiſchen Gerippe. Doch iſt die Übernahme, was ſich bei einem Manne wie Corinth von ſelbſt verſteht, keine ängſtliche; die neue Faſſung zeigt ſogar gegenüber der Feſtigkeit und Härte von Corinths früherem Stil Ungebundenheit und flüchtige Lockerung, alſo den Verſuch, aus der verminderten Geſchmeidigkeit der Hand, die eine Not iſt, eine Tugend zu machen. Auch der alt werdende Corinth beſtätigt den Satz, der kürzlich in einer Würdigung[1] des Künſtlers ſtand: „Ein Rieſe nach Können und Temperament, ein Kind nach Empfindung und Ehrlichkeit". Da das Thema des „Weibchens" in dieſem ABC wie auch ſonſt bei Corinth eine bevorzugte Stellung einnimmt, ſo ſei zur näheren Beſtimmung, wie Corinth das Thema auffaßt, darauf hingewieſen, daß auf der Umſchlagzeichnung nicht der Faun der Nymphe nachläuft, daß vielmehr umgekehrt die Nymphe als der angreifende Teil hingeſtellt iſt.

Das andere Werk dieſer Reihe — Corinth hat es mit neun Originalſteinzeichnungen geſchmückt; dazu kommt die ebenfalls lithographierte Initiale — iſt die Erzählung von Arnim, die heute ſchon reichlich antiquiert iſt und wohl vorwiegend deshalb herangezogen wurde, weil ſie das Schickſal eines Kriegsinvaliden behandelt. Dieſer Invalide aus dem Siebenjährigen Krieg, deſſen Kopfwunde die pſychopathologiſche

[1] Georg Biermann im Almanach auf das Jahr 1919. Verlag Fritz Gurlitt. S. 21 ff.

Motivierung für ſeine kurioſen Handlungen abgibt, iſt überdies noch ein franzöſiſcher Sergeant, der ſich mit einem deutſchen Mädchen, Roſalie Lilie aus Leipzig, verheiratet hat. Immerhin hat die Novelle mit Kleiſts großer Kunſt der Erzählung ſoviel gemein, daß ſie alle Vorgänge in ein paar ereignisreiche knappe Momente zuſammenkoppelt. Und dieſe kunſtvolle Verknüpfung erreicht es auch, daß dem Illuſtrator ſich die Bilder wie von ſelbſt darbieten und daß Text und Illuſtrationen in derart enge Verbindung treten, daß die Illuſtrationen nur dem voll verſtändlich werden, der auch den Text zugleich lieſt. Schließlich macht es aber doch den Eindruck, als ſeien die Blätter nicht nur wegen ihres unlösbaren Zuſammenhanges mit dem Text in ihrem inhaltlichen Sinn ſchwer zu verſtehen. Iſt es nicht Mangel an viſionärer Klarheit, ſo iſt es doch eine weitgehende Widerſpenſtigkeit im Ausdrucksvermögen; die Hand des Künſtlers vermochte wohl die Vorſtellung nur ungefähr zu realiſieren; die Bilder ſchwebten dem Künſtler klarer vor Augen als ſeine Hand es dem Beſchauer zu vermitteln wußte. Der nüchtern groteske Humor, der etwas von trockener Karnevalslaune an ſich hat und fern von jeder Rührſeligkeit iſt, war immer eine Eigenheit von Corinth, der damit unter den deutſchen Künſtlern des Impreſſionismus wohl der deutſcheſte iſt. Auch in dieſen Lithographien zeigt ſich Corinth ganz frei von jeder Geſchmackskunſt und jeder ſüßlichen Gefälligkeit. — Die Lithographien ſind mit Kreide unmittelbar auf den Stein gezeichnet; ſtellenweiſe iſt die Zeichnung noch mit der Nadel aufgehellt worden. Die Blätter ſind ganz- oder halbſeitig in den Text eingeſchaltet worden und ſtehen, wie üblich, jeweils rechts (auf der ungerade nummerierten Seite). Leider iſt das Papier in den Exemplaren auf einfachem Bütten zu durchſichtig; der rückſeitig gedruckte Text ſcheint durch das Papier durch und beeinträchtigt dadurch etwas die Klarheit der Lithographien. Von den Kompoſitionen, die durchweg neu erfunden ſind, erinnert manches entfernt an die lithographiſchen Illuſtrationen von Toulouſe-Lautrec, ſo das Blatt, das hier wiedergegeben iſt (Abb. 2) und das wohl das beſte in der Reihe ſein wird. Es ſtellt den Kommandanten von Marſeille dar, dem am Kaminfeuer das Holzbein in Brand geraten iſt, während die Heldin der Novelle und der Diener des Kommandanten zu Hilfe eilen.

Abb. 2. Corinth: Aus dem „Tollen Invaliden".

Abb. 4. O. Kokoſchka: Aus der „Bachkantate".

Das dritte Werk der Reihe „Oskar Kokoſchka, Worte der Kantate nach J. S. Bach: O Ewigkeit, o Donnerwort", bietet als Bilderbuch eine vollkommene Löſung. Das ganze Buch iſt nur einſeitig bedruckt; zehn ganzſeitige Kreidelithographien ſind zwiſchen die Textſeiten eingeſchaltet; und vor dem allem ſteht, gewiſſermaßen als Frontiſpiz, ebenfalls ganzſeitig, das Selbſtbildnis des Künſtlers (Abb. 4); ſchließlich kommt noch als Titel, unter dem Motto aus der Offenbarung Johannis ſtehend, eine mit der Feder gezeichnete Lithographie hinzu. — Die Bachſche Kantate iſt ein Dialog in Soloarien zwiſchen der Furcht (Alt) und der Hoffnung (Baß), wozu noch gegen Schluß als Tenorſtimme der Heilige Geiſt hinzutritt. Entſprechend den beiden Dialogſtimmen hat Kokoſchka eine männliche Geſtalt als Repräſentanten der Hoffnung und eine weibliche als Perſonifikation der Furcht eingeführt. Der Hl. Geiſt hat, entſprechend der Tenorſtimme bei Bach, nicht die gewohnte Geſtalt der Taube angenommen, ſondern iſt durch Kokoſchka als Adler dargeſtellt. Der Text des Bilderbuches enthält die Hauptſtellen der

Abb. 5. O. Kokoſchka: Aus der „Bachkantate".

Kantate; er beginnt auf der erſten Seite mit den vier Anfangszeilen des Chorals, bringt dann in Auswahl die Monologe bzw. Dialoge der beiden Soliſten, gegen Schluß verſtärkt durch die Stimme des Hl. Geiſtes mit dem „Selig ſind die Toten, die in dem Herrn ſterben, von nun an!"; den Beſchluß bildet das „Genug!" des geiſtlichen Liedes: Es iſt genug, Herr, wenn es dir gefällt. Hervorgehoben ſei noch die Zueignung, die offenbar von dem Maler ſelber gedichtet iſt. — Wie dieſes Buch textlich eine Sehnſucht nach der Glaubensſtärke der Choraldichter des 17. Jahrhunderts darſtellt und nach der ungebrochenen Kraft Bachſcher Muſik, ſo bedeutet es bildkünſtleriſch einen Aufblick zu Grünewald — das Selbſtbildnis ein Glaubensbekenntnis an Greco. Aber der Text, der bei Bach ſo glaubensfroh erklingt, iſt durch den Zeichner peſſimiſtiſch interpretiert worden. Die Hoffnung iſt bei Kokoſchka in ihrer Seele faſt ebenſo hoffnungslos wie die Furcht. Die Selbſtbezichtigung, die aus dem ganzen Werke ſpricht, berührt ſich mit dem Bekenntnis Franz Werfels, der, als Künſtler des Wortes, alſo klagt: „Was

Abb. 3. Corinth: Aus dem „Tollen Invaliden".

ſchufſt Du mich, mein Herr und Gott, zur Eitelkeit des Worts, und daß ich dies füge, und trage vermeſſnen Stolz, und in der Ferne meiner ſelbſt die Einſamkeit?!" . . .

Das letzte der bis jetzt erſchienenen vier Bilderbücher iſt die „Samländiſche Ode von Heinrich Lautenſack. Konzipiert als Landſturmmann. Palmnicken an der Oſtſee. Sommer 1915"; dazu als Paraphraſen des Textes 20 Originallithographien von Max Pechſtein. Zehn von den Steindrucken ſind ganzſeitig und auf der Rückſeite ohne Text, ſind alſo nicht paginierte Einſchaltblätter. Die mittleren und kleineren Zeichnungen haben ebenfalls die ganze Breite des Satzſpiegels, und ſind nur in der Höhe verſchieden; ſie ſind auch nicht nur auf rechten, ſondern auch auf linken Seiten eingefügt, immer aber bündig mit dem unteren Rand des Satzſpiegels. Ja, die enge Verbindung von Text und Steindruck iſt inſofern beſonders weit getrieben, als die kleinen Bilder mehrfach in den Satzſpiegel ſo knapp eingepaßt ſind, daß ſie noch in die Zeilen übergreifen. Das ſoll dem Buch offenbar den papiervergeudenden und feierlichen Charakter nehmen; die lockere Einpaſſung ſoll ſich der Art nähern, in der Zeichnungen in Zeitſchriften gelegentlich in den Text eingeſtreut werden, oder der Wirkung von Plakaten entſprechen, bei denen Schrift und Bild häufig auch materiell in- und übereinandergeſchichtet werden, um der Schrift den Charakter von bloßen Laut- und Wortzeichen zu nehmen und die Zeichen der Zeichnung gleichzuſtellen. Ähnliche Verſuche

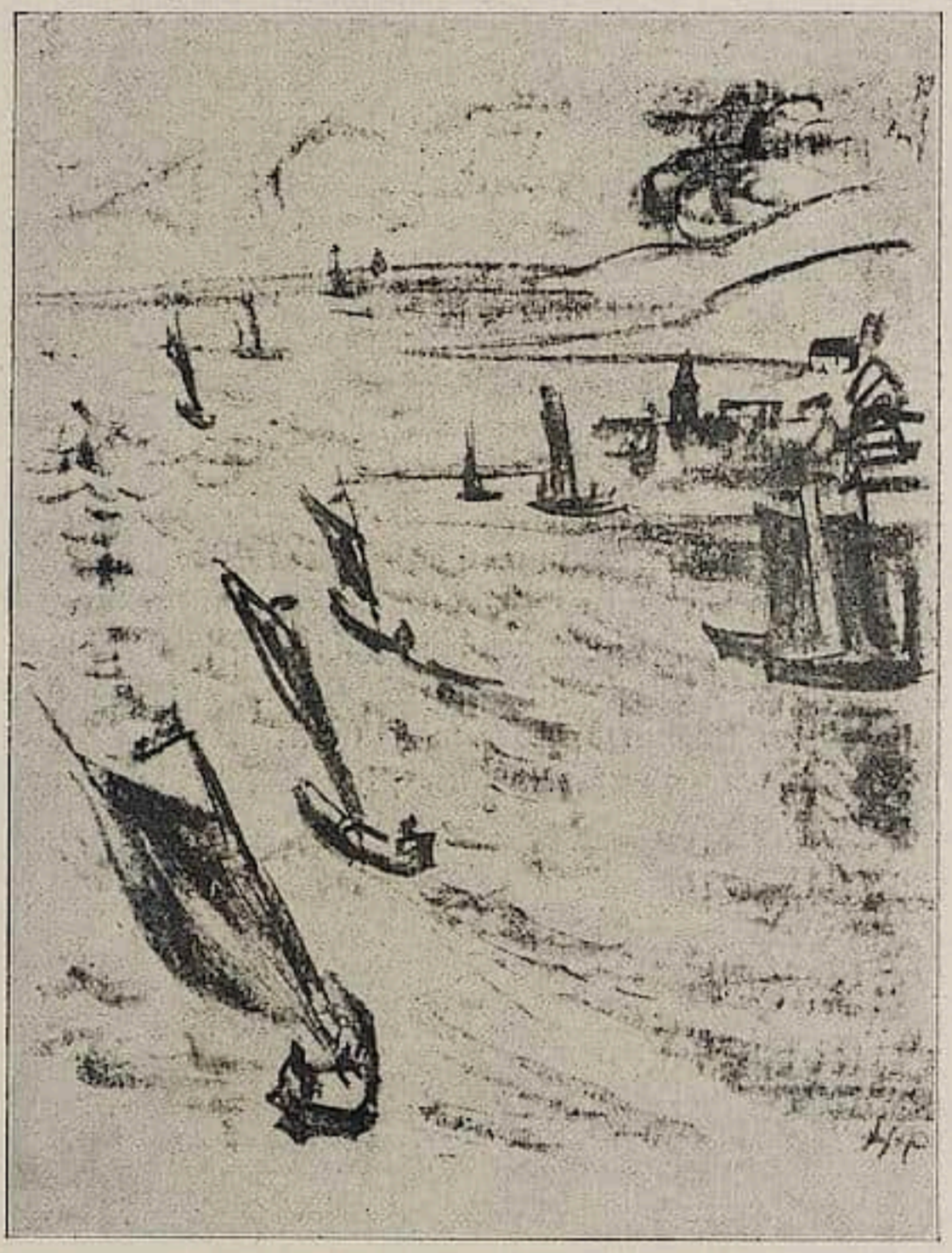


Abb. 6. Pechſtein: Aus der „Samländiſchen Ode“.

hat Pechſtein auch anderwärts gemacht; er hat Aquarelle auf Zeitungen gemalt und damit gezeigt, daß Druckſeiten, die nur zum Leſen gedacht waren, auch als gemuſtertes, ſozuſagen gekörntes Papier ſich umdeuten laſſen. Hier in dem Bilderbuch iſt ſchließlich noch ein zweites Mittel angewandt, um die anſpruchsvolle Glätte zu beſeitigen, die dem koſtbaren Druck ſonſt leicht hätte anhaften können. Das Umdruckpapier, auf dem Pechſtein gezeichnet hat, lag beim Zeichnen nicht auf einer glatten Unterlage auf, ſondern auf einer unebenen, etwa einer gehobelten, aber nicht geglätteten Holzplatte; ſo offenbar iſt das ſtreifige Ausſehen zu erklären, das einzelne Drucke haben. Pechſteins Paraphraſen nehmen das Grundmotiv des Gedichtes, Weib und Landſchaft‘ auf und ſind in jenem Stil gehalten, den ich nach Analogie des ſelig entſchlafenen Jugendſtiles und in Anknüpfung an die Gruppe „Neue Jugend“ den „Neuen Jugendſtil“ nennen möchte. An Motiven kommt daneben einige Male das Thema Pferde und Strand vor, mehrere Male auch die inſulare Südſeelandſchaft. Schließlich eine Küſtenlandſchaft mit Segelbooten, die hier zur Abbildung gebracht wird (Abb. 6), da ſie einen optiſch erlebten und künſtleriſch überzeugenden Eindruck macht, wenn auch

Pechſtein.

Pechſtein.

die ſtrengen Parteigänger des neuen Jugendſtiles ſolche Arbeiten gemeinhin als bloße Notizen gering einzuſchätzen pflegen und die ſtiliſierte „Verarbeitung“ höher bewerten. Daß die Typen des Buches infolge der großen Stiliſierung der Lithographien reichlich groß geraten ſind, davon war ſchon eingangs die Rede. An ſich ſind ſie wunderbar in ihrer Reinheit und ihrem Ebenmaß; aber man kann Text wie Bilder ſelbſt bei ausgeſtreckten Armen nur ſchwer überſehen. Ich ſchlage für dieſen neuen Typus Buch das Wort Fernbuch vor.

Pechſtein.

Werkſtattbeſuche[1]

I. Fritz Stuckenberg

Mit vier Abbildungen

Von ADOLF BEHNE

Stuckenberg hat ſich die Gewiſſensfrage geſtellt: bin ich Schöpfer oder bin ich es nicht? Die Technik der Porträtiſten beherrſchte er. Der Geſchmack der Bildermaler war ihm zur Verfügung. Aber mit Abſcheu verwarf er dieſe Dinge. Frei ſein, Schöpfer ſein . . . oder verzichten. Was heißt es für den Maler, Schöpfer ſein? Nicht die Palette beherrſchen, überhaupt nicht herrſchen. Sondern Vertrauter der Farben ſein, ſelbſt Farbe ſein. Die Farben ſind nicht Subſtanz. Sie ſind Geiſt, ſie ſind geiſtige Mächte, Geſchehniſſe, Schickſale. Nicht der Maler formt das Bild. Die Farben tun es. Künſtler iſt jener Menſch, den die Farben lieben, dem ſie ſich anvertrauen, weil er ihresgleichen iſt.

Zu Stuckenbergs blauem Bilde „Architektur“ kamen ſie auf Taubenflügeln, zu dem Bilde der „Venus“ kamen ſie auf bleiern-ſchillernden Fiſchſchuppen, zu ſeiner „Stadt“ auf milden Schneekriſtallen, auf Meſſerklingen zum „Gethſemane“.

In den Bildern ſpielen ſie nun. Weil ſie den Maler lieben, führen ſie vor ihm ihre Tänze auf. Das Malen iſt das ſtill beglückte Zuſehen dieſer Tänze. Das Tanzen iſt bald ein zartes Schweben, manchmal ein groteskes Poſieren, gelegentlich wird es zum Ringen.

Die Farben ſind ſo fein durcheinander geſchlungen. Sie wandern auf ſchrägen Lichtbahnen im blauen Bilde, erheben ſich in feinen Kurven in dem grünen Bilde „Zärtlichkeit“, und im roten Bilde „Weltliebe“, rollen ſie ſich auf zu herrlich prangenden lachenden Kreiſen.

Kann man Farben anders haben? Darf man ſie zwingen, quer über eine Fläche hinzuſtreichen, bis eine fremde Linie Halt gebietet oder bis eine andere Farbe ſich widerſetzt? Jede Farbe hat ihre Bahn, ihr Tempo, hat ihre Freundſchaften. Sie bringt ſich ihre Begleiter und Geſpielen mit.

Alſo „dekorative“ Bilder?

Im Gegenteil: vollkommen erfüllte Bilder . . . erfüllt von einer immateriellen Geſetzlichkeit. Es iſt freilich nichts Menſchenhaftes, was die Bilder Stuckenbergs erfüllt. Kunſt iſt ihm keine Ablagerſtelle für Pſychiſches. Jede wahre Form iſt wie der Kriſtall ſternenhaft. Die Reinheit des Kriſtalles und ſeine Vielfältigkeit, ſeine Zartheit und Strenge iſt ſchöner als die unzuverläſſige Kompliziertheit menſchlicher . . . ach ſo kleinlicher Seelen und Geſichter. Die Kontur einer menſchlichen Stirne iſt nur ſchön als letzter Reſt und Trümmer einer herrlichen ſtolzen Wölbung. Nicht die zerbrochenen, engen, fleiſchigen Maſſen menſchlicher Körper ſind ſchön, ſondern die Kreiſe, die Geraden, die Parallelen, die Kurven, Ellipſen, Ovale und Dreiecke, welche die Idee ſind. In ihnen erſt erhält das Geſchehen ſeinen Sinn.

„Abſtraktion“ iſt ein leicht irreführender Ausdruck, weil er nach Theorie, Unſinnlichkeit, Lebloſigkeit klingt. Und hier iſt von alledem das offenbare Gegenteil. Von intenſivſter Sinnlichkeit ſind Stuckenbergs Farben. Wie iſt ſein Rot rot, ſein Grün grün! Es wenden ſich freilich ſeine Farben und Formen an reine, klare, offene Sinne, ſetzen Urſprünglichkeit der Augen voraus. Und eine höhere Lebendigkeit als in Stucken-

---

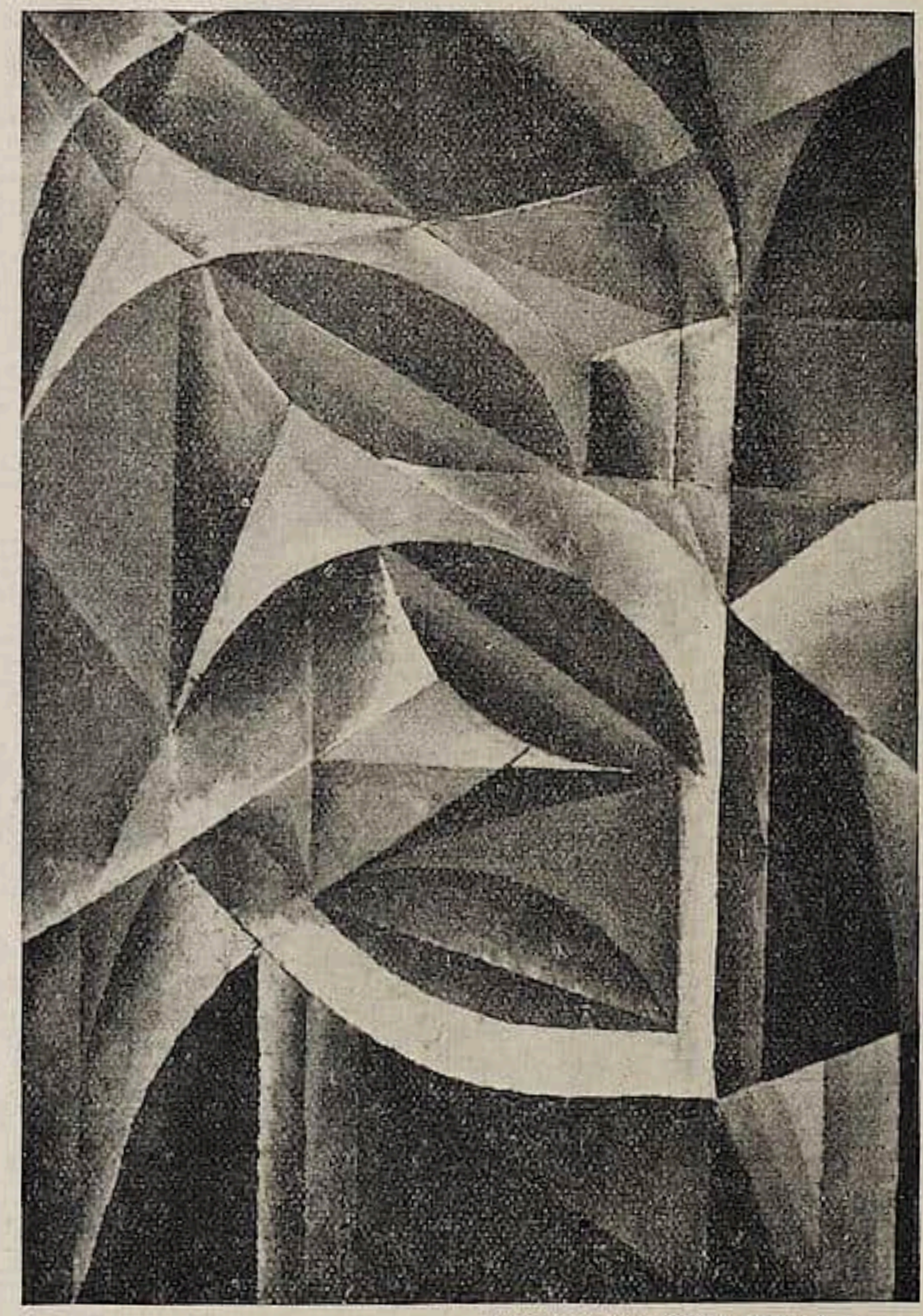
[1] Unter dieſem Titel wird Adolf Behne eine Folge von Beiträgen veröffentlichen, die ſich mit Problemen und Perſönlichkeiten der werdenden Kunſt befaſſen. Die Schriftleitung.

Abb. 1. Fritz Stuckenberg: Zeichnung.

Abb. 2. Fritz Stuckenberg: Meine Stadt.
Aufnahme von Käthe Ruppel, Berlin.

bergs Bildern habe ich ſelten gefunden. Sie werden ja vor unſeren Augen. Sie ſind ja Geſchehniſſe, keine erſtarrten Kopien, ſondern flüſſige Begegnungen. Es gibt keinen edleren Genuß, als zu empfinden, wie die Farben und Formen ſich antworten, überall im ganzen Bilde ſich die Hände reichen. Das Bild iſt kein berechneter Aufbau nach einem koloriſtiſchen Rezept, das an ſeiner vorgeſehenen Stelle funktioniert und ein Bild ſchon rechtfertigt, ſondern zum Leben befreite Wirklichkeit der Farben.

Wie begegnen ſich dieſe Formen. Wie greifen ſie ineinander. Wie greift das Kind die Schulter der Mutter ſo feſt und verankert ſich dort. Wie wölben ſich die Stirnen entgegen. Wie heben ſich die Augenlider. Wie entzückt es die Sinne, daß hier keine Nuance, kein verhüllender Schatten, kein Zufall irgendwo oder etwas Unweſentliches ſitzt. Chriſti rettungflehendes Greifen in die Nacht zum Himmel, dem kein Engel erſcheint, iſt aufwühlend. Sein und der ſchlafenden Jünger rotes leben-



Aufnahme von Käthe Ruppel, Berlin.

Abb. 3. Fritz Stuckenberg: Architektur.
Privatbesitz Dr. B.

verlangendes Gewand im nächtigen Dunkel, das blaue unendlich jenseitige Stahlenbalken queren, ist mit das Stärkste, was ich an religiöser Kunst aus unseren Tagen kenne. Das abgegriffene Wort „Mystik" steht hier klar und wahr am Platze. Ich wünschte der Kunst, Fritz Stuckenberg bekäme ein großes Altarwerk zu malen.

Mystisch ist zuletzt jedes seiner Bilder. Kein Maler mit temperamentvoll heftig aufgerissenen Augen hat sie in Hemdsärmeln heruntergehauen. Durch die beruhigte Hingabe eines Gläubigen sind sie aus dem Nichts erlöst worden. Stuckenberg könnte eine Kutte tragen. Er hat keine Hast.

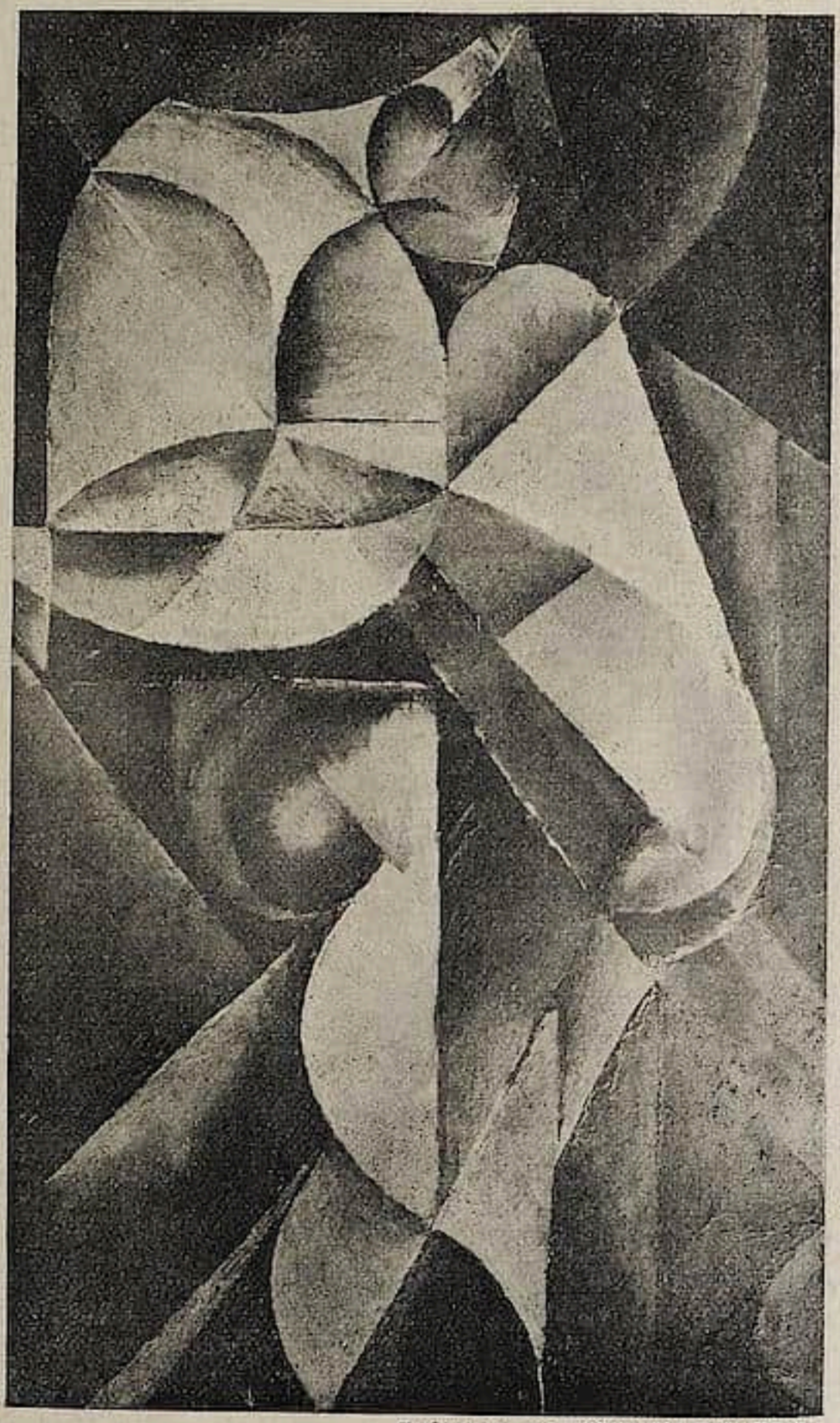
Er führt die Farben leise zusammen und läßt sie sich finden in Umarmungen. Ewige Umarmungen von Formen und Farben sind seine Bilder. Unio mystica. Umarmung ist das stets wiederkehrende Thema seiner Bilder, zuletzt in einem großen, starken und farbenkühnen Werke. Umarmung von Mutter und Kind, Kuß der Weltliebe, die Umarmung der Liebenden auf dem hier abgebildeten kleinen Gemälde . . sie sind nicht Erotika, sie sind Symbole für das Wesen der Welt. Auch alle anderen Bilder, auch die „Architektur" könnte Umarmung heißen.

Fritz Stuckenberg ist nach alledem „Kubist"? Nun wohl, nehmen wir das Wort auf. Fernand Léger hat ihm von den lebenden Malern den tiefsten Eindruck gemacht. Seine „Architektur" ist Légers würdig und ein absolut eigenes neues Werk. Überhaupt wird man kein Bild Stuckenbergs finden, das abhängig wäre. Unter den deutschen Kubisten gehört er zu den Wenigen, die über den formalen Kubismus hinaus gelangt sind zu einem schöpferischen Kubismus, der ebenso alt ist wie er neu ist.

Dieser Künstler Liebe ist nicht das Menschenhafte, sondern das Sternenhafte. Sie lieben die Welt und wollen ihrer Schönheit ein Neues Sternenhaftes einfügen. Sie sind

Bauende. Einige von ihnen haben jetzt in der ersten Ausstellung des Berliner „Arbeitsrates für Kunst" in der „Ausstellung unbekannter Architekten" Bauentwürfe ausgestellt. Stuckenberg gehört, wenn er gleich dort nicht vertreten ist, auch zu den Bauenden. Doch finde ich es sehr fein, daß er Unterschiede kennt. In seinen schönen Aquarellen läßt er die Blütenfarben zart im Wasser schwimmen .. in lyrischen schwebenden Verzückungen. Sie sind vollkommen Aquarell. Sie lassen des Malers große Liebe zu Kandinsky erkennen, sind aber so wenig Kandinskys, wie seine Bilder Légers.

Stuckenberg möchte bauen, von der Einheit aller bildenden Künste überzeugt. Zunächst geht sein Wunsch auf Mitarbeit am Neuaufbau der Bühne. Hoffentlich wird ihm die Möglichkeit dazu gegeben. Das Theater sollte sich eine Kraft wie seine nicht entgehen lassen. Ich wünschte wohl, ich könnte einmal eine Oberon-Aufführung mit Bühnenbildern Stuckenbergs sehen.



Aufnahme von Käthe Ruppel, Berlin.

Abb. 4. Fritz Stuckenberg: Umarmung. Privatbesitz Sammlung D.

Folgendes ist Stuckenbergs Lebenslauf:

Am 16. August 1881 wurde er in München geboren. Seine Vorfahren von Vatersseite sind Westfalen, von Muttersseite Thüringer. Die Eltern ziehen nach Delmenhorst-Bremen, als er 12 Jahre alt ist. Bis zu seinem 16. Jahre besucht er die Realschule in Bremen. Als Vorbereitung für den Ingenieurberuf ein Jahr praktischer Tätigkeit als Arbeiter auf der Schiffswerft Weser A. G. In dieser Zeit treibt er viel Musik, spielt er Geige allabendlich. Gezeichnet und gemalt hatte er schon sehr früh als Junge. Von der Werft noch einmal auf die Schule, Ober-Realschule Oldenburg bis zur Reifeprüfung. Ein Semester Architekturstudium in Braunschweig. Dann 2 Jahre Theatermalerei in Leipzig. Von hier nach Weimar auf die

Kunstakademie. Ludwig von Hofmann ist enttäuscht, bei ihm trotz zweijähriger Theatermalerei kein Talent zum „Dekorativen" zu finden. Von den 2 Jahren Weimar wurden 3 Wochen der Akademie geopfert 2 Monate Italien. 1905—07: Aufenthalt in München, dessen Atmosphäre ihn am Arbeiten hindert. Herbst 1907—12: Paris. Verkehr mit Uhde, Levy, Artaval. Er liebt Pissaro, Monet, Sisley, Renoir. 1908 verlebt er 8 Wochen in der Bretagne. 1910 2 Monate in Cassis bei Marseille. Hier wird Cézanne mächtig. Ausstellung im Salon d'Automne. Bruch mit dem Impressionismus. Picasso, Metzinger, Dérain, namentlich aber Léger wirken. Ausstellungen bei den Indépendants und bei Sagot. Sommer 1912: Aufenthalt in Fontainebleau. Im Herbst des Jahres geht er nach Berlin, lange Zeit gelähmt durch die Brutalität der Stadt. Sein Schaffen wird bestimmt vom Zwang zur Expression. Er schließt sich zunächst dem „Sturm"kreis an, stellt mit diesem aus. — Oktober 1916: Einziehung als Landsturmmann nach Hennigsdorf bei Berlin zum Granatenschleppen und dann als Schreiber im Büro . . . bis zum 9. November 1918. . . . Er beginnt neue Arbeit, nach reinlicher Trennung vom „Sturm". Er gehört zur Zeit keiner Gruppe an. Ausstellung bei I. B. Neumann-Berlin, April 1919.

Dekorative Wandmalerei Zur Eröffnung der Frühjahrsausstellung der Berliner Sezession

Mit sechs Abbildungen *Von Dr. JOACHIM KIRCHNER*

Dem aufmerksamen Besucher der letzten Ausstellungen der Berliner Sezession ist sicherlich die Beobachtung nicht entgangen, wie starke dekorative Tendenzen sich in den Tafelbildern unserer jungen Künstler bemerkbar machten. Die Stilisierung mit Hilfe von Linie, Licht und Farbe, die bei der expressionistischen Problemstellung als einer der wesentlichsten Faktoren angesehen wurde, mußte den Künstler von selbst zu einer dekorativen Gestaltung seines Vorwurfes führen. Man merkte vielen dieser Bilder an, daß sie nur Notbehelfe waren, daß ihre eigentliche Bestimmung je nach Gegenstand und Ausführung auf einem anderen Gebiete zu suchen war. Bald wünschte man sich, ein solches Bild als farbigen Teppich ausgeführt zu sehen, bald schien es in seinem intensiven Glanze der Farben als Entwurf für ein Kirchenfenster zu gelten, bald verlangte seine Steigerung und Übersetzung der natürlichen Formen eine monumentale Ausführung zum Schmucke großer Wandflächen. Diesem besonderen Charakter der jungen Kunst hat die diesjährige Frühjahrsausstellung dadurch Rechnung zu tragen versucht, daß sie in ihrem Ausstellungsgebäude die großen Wandflächen des Hauptsaales dreizehn ihrer Mitglieder zur Ausführung dekorativer Wandgemälde zur Verfügung stellte. Man hoffte, mit diesem Unternehmen die Fähigkeit der Mitglieder für große, raumschmückende Aufgaben zu beweisen, und den Staat und private Auftraggeber für die Ideen der jungen Künstlerschaft zu interessieren. Wie weit sich diese Hoffnungen erfüllen werden, bleibt

Anm. der Schriftl. Die photogr. Aufnahmen fertigte das Atelier Rieß, Berlin, Kurfürstendamm 14/15.

Franz Heckendorf: Löwenjagd.

abzuwarten, leider ſcheinen die Ausſichten unter den derzeitigen politiſchen Verhältniſſen nicht allzu günſtige zu ſein. Immerhin iſt es dankbar zu begrüßen, daß man einmal von der üblichen Schablone der halbjährlichen Kunſtſchau abwich und die Künſtler vor Aufgaben ſtellte, zu denen ihre Sehnſucht, ihr Temperament und die Beſonderheit ihrer künſtleriſchen Ausdrucksweiſe ſie längſt aufgefordert zu haben ſchien.

Daß ein Saal, in dem dreizehn zum Teil ſehr heterogene Individualitäten ſich ausſprechen, nicht einheitlich wirken kann, darf nicht verwundern. Die ſtiliſtiſche Geſchloſſenheit, wie ſie etwa ein von verſchiedenen Händen ausgeſchmückter Renaiſſanceraum darbietet, konnte billiger Weiſe nicht gefordert werden, da in dieſem Falle ein beſtimmtes Thema unter eine nur beſchränkte Zahl verwandter Künſtlernaturen hätte verteilt werden müſſen. Man wünſchte jedoch alle „Richtungen“ zu Worte kommen zu laſſen und überließ die Wahl des Themas dem freien Ermeſſen des einzelnen Künſtlers. Die Entwürfe zu den Wandgemälden waren Anfang März eingereicht worden. Über ihre farbige Wirkung war man ſich damals wohl noch nicht klar geworden. Sonſt hätte man ohne Frage hinſichtlich der Platzanordnung Umgruppierungen vorgenommen, die dem Geſamteindruck zu einer größeren künſtleriſchen Einheit verholfen hätten. Sieht man jedoch von dieſen allgemeinen Mängeln, die mit der beſonderen Aufgabeſtellung gegeben waren, ab und zieht man in Erwägung, daß die geringe Breite des Saales die bildmäßige Fernwirkung der an den Längswänden befindlichen Gemälde ungünſtig beeinflußt, ſo bleibt doch im Einzelnen ſoviel Anerkennenswertes übrig, das als Anregung, als Verſuch gewertet, für die zukünftige Geſtaltung der dekorativen Malerei nicht ohne Einfluß ſein dürfte.

Vorſichtiger Weiſe nennt ſich dieſe Frühjahrsausſtellung eine Ausſtellung dekorativer Kunſt. Das Wort „monumental“ iſt nicht verwendet. In der Tat iſt die Wirkung der meiſten Bilder eine rein dekorative, die Steigerung ins Monumentale iſt nur vereinzelt

Paul Scheurich: Narziß.

gelungen. Tüchtige dekorative Arbeit leiſtete Paul Scheurich mit ſeinem „Narziß“ ohne den Wunſch zu haben, ſich mit den Stilmitteln des Expreſſionismus auszuſprechen. In der Kompoſition zeigen ſich traditionelle Motive: Die Betonung der Diagonalen, die Kultivierung des Umriſſes im Sinne einer ſchön geſchwungenen Linie, die flatternden Gewandteile um die barocke Körperlichkeit, die warmen Fleiſchtöne, und die das Ganze beherrſchende märchenhafte Stimmung im Stile einer Rokokochinoiſerie — alles dieſes macht das Werk ſympathiſch, ohne daß es irgend etwas Weſentliches über die Eigenart moderner Malerei ausſagen könnte. Es dürfte als Theatervorhang ausgeſtaltet werden können. In verwandter Weiſe gehen Finetti, Richter und Büttner auf dekorative Wirkungen aus, wobei Richter trotz ſeiner lebhaften und einprägſamen Farbengebung nicht über den Eindruck eines vergrößerten Tafelbildes hinauskommt.

Beſtimmend für die Beſonderheit der künſtleriſchen Note dieſer Ausſtellung wurden erſt die Arbeiten der Expreſſioniſten der Berliner Sezeſſion. Wenn auch hier nicht alle Erwartungen befriedigt werden konnten, ſo iſt doch manches Gute geleiſtet worden, was um ſo höher eingeſchätzt werden darf, als dieſe jungen Künſtler bis auf Willy Jaeckel, der in der Bahlſenſchen Keksfabrik zu raumſchmückenden Aufgaben herangezogen wurde, hier zum erſten Male über ihr dekoratives Können auf großen Flächen Zeugnis ablegen ſollten.

Magnus Zeller geht in der ſtiliſierenden Übertreibung der Formen am weiteſten, Erinnerungen an Kandinsky und Marc werden wach gerufen. In den ſtark ſprechenden Silhouetten der Pferde, des vorderen ſich hoch aufbäumenden und des hinteren vornüber ſinkenden, iſt rhythmiſcher Linienſchwung mit monumentaler Kraft vereinigt, leider laſſen die etwas automatiſchen Figuren im Vordergrunde des Bildes eine monumentale

Willi Jaeckel: Gethſemane.

Konzentration, ſowie eine kraftvolle Wiedergabe der Bewegungs- und Ausdrucksaccente vermiſſen.

Wie man auch ohne anatomiſche Verzerrungen wahrhaft monumental wirken kann, beweiſt Willy Jaeckels „Gethſemane". Was in dem Zellerſchen Bilde durch bizarr gereckte Geſten und durch geometriſche Linienführung erſtrebt war, iſt hier durch pſychiſche Momente mühelos erreicht. Die Zahl der Figuren iſt auf das notwendigſte beſchränkt, in ihrer Gruppierung ſucht der Künſtler durch das Geſetz des Gegenſatzes zu wirken. Die ſtehende ganz vergeiſtigte Chriſtusgeſtalt von ſchlichteſtem Pathos im Vordergrunde kontraſtiert zu der hockenden Geſtalt des Petrus und zu der Kurve der ſchlafenden Jüngergruppe im Mittelgrunde. Entſprechend ſeiner Gepflogenheit, die perſpektiviſche Wirkung durch räumliche Schichtung zu erſetzen, hat Jaeckel mehrere horizontale Schichtlinien angebracht, die den Eindruck des Plaſtiſch-tiefenhaften außerordentlich erhöhen. Der Zuſammenhang vom Figürlichen und Landſchaftlichen, die Wechſelwirkungen zwiſchen den warmen, vorherrſchend roten und braunen Farbentönen und den geiſtigen Ausdruckselementen vervollſtändigen die harmoniſche Geſchloſſenheit des Kunſtwerkes. Rein techniſch iſt beachtenswert, daß der Künſtler mit Temperafarben eine ſchlechterdings unerklärliche Leuchtkraft der Farben erreicht, die infolge ihres breiten Vortrages den freskohaft monumentalen Eindruck weſentlich fördern.

Bruno Krauskopfs „Abendmahl", das kompoſitionell durch die räumliche Ökonomie in der Unterbringung der 13 Figuren Überraſchung hervorruft, erſcheint nicht minder bedeutſam als das Jaeckelſche Bild. Eine byzantiniſch ſakrale Stimmung iſt gegeben, hervorgezaubert durch die reſtloſe Herauszerrung aller geiſtig-viſionären Momente und durch den Glanz ſilbrig-grüner Farbentöne, die von dem Haupte des Heilands ausgehend, ſich über die geſamte Tafelrunde ausbreiten. Eine myſtiſch verklärte Stimmung,

Bruno Krauskopf: Abendmahl.

eine durchgeiſtigte Feierlichkeit beherrſcht dies Bild, eine Ruhe, die indes nicht erſtarrt, die vielmehr durch die ſeitliche Stellung des Tiſches und durch die differenzierte Kopfhaltung Chriſti und ſeiner Jünger die Note verhaltener Bewegung erhält. Während bei Krauskopf durch die ſtarke Betonung der Konturen und durch die überſichtliche Zuſammenfaſſung der Figuren zu Gruppen ſich eine monumentale Wirkung von ſelbſt einſtellt, hat Wilhelm Kohlhoff ſein Gemälde „Chriſtus auf dem Meere“ zu ſehr mit Figuren überlaſtet, ſo daß als reſtierender Eindruck das Gefühl eines in großen Dimenſionen gehaltenen Tafelbildes verbleibt. Mit farbigem Raffinement hingeworfen, überdies mit einer beſonderen, dem jungen Künſtler eigenen Innerlichkeit zitternd exſtatiſch empfunden, wünſchte man es in einer ſpätbarocken Kloſterkirche aufgehängt zu ſehen.

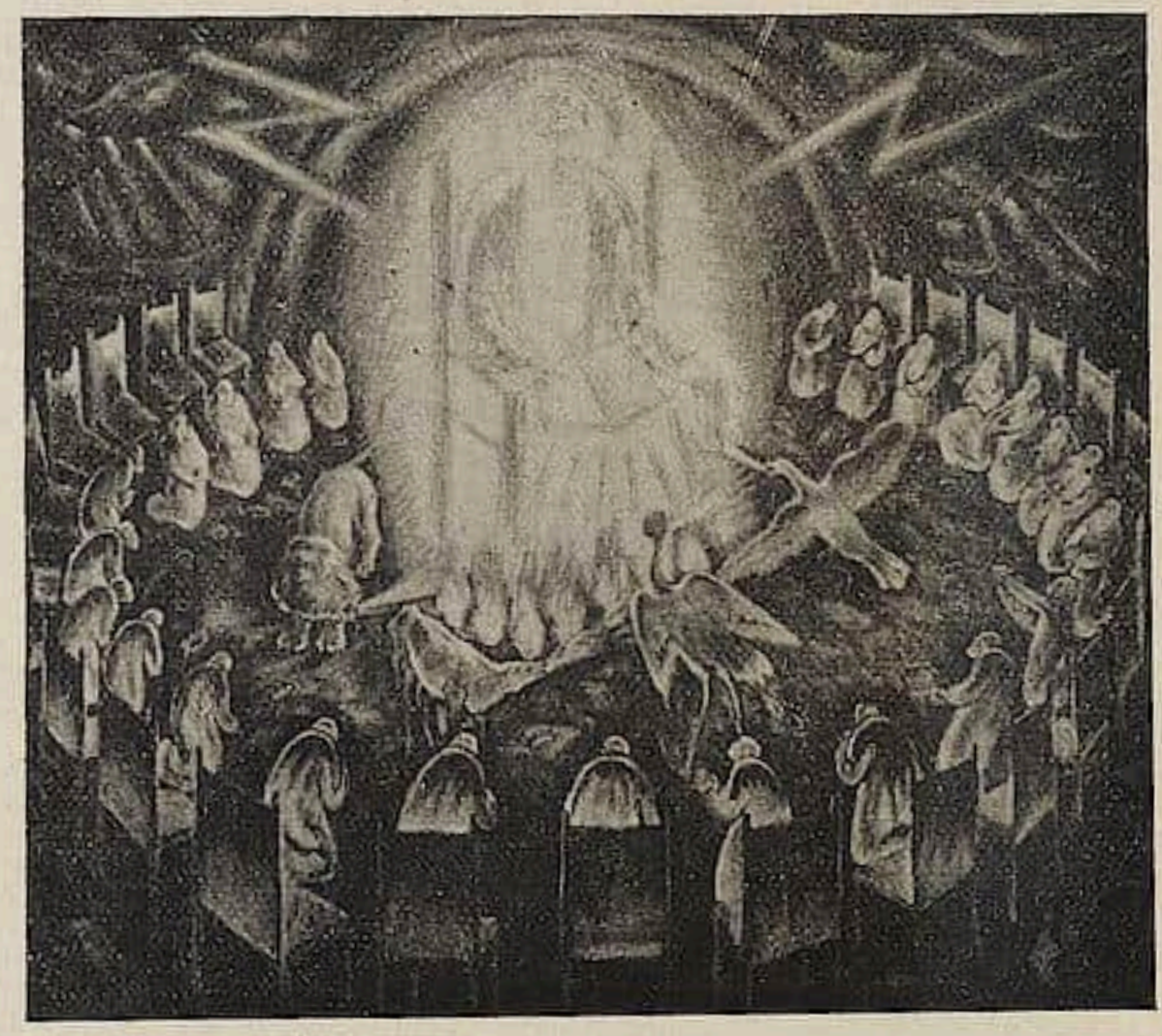
Erich Waske wählte ein Thema aus der Apokalypſe: „Die Anbetung der Alteſten vor dem Stuhle des Einen“. Die viſionären Farben- und Lichtklänge, die von der Geſtalt der thronenden Gottheit ausgehen, taſten nach Grünewaldſchen Phantaſien. Erhabenheit, hervorgerufen durch die rhythmiſche Geſchloſſenheit und den gerundeten Schwung der Kompoſition, iſt angeſtrebt und auch zum Teil erreicht; leider hat die durch das Thema bedingte Vielheit der anbetenden Figuren die Kraft der monumentalen Wirkung nicht günſtig beeinflußt.

Während die erwähnten Künſtler ihre Stoffe teils der Bibel entnahmen, teils in der Wahl ihres Themas den gegenwärtigen Zeitſtrömungen Rechnung trugen, wanderte Franz

Wilhelm Kohlhoff: Chriſtus auf dem Meer.

Heckendorfs Phantaſie ſpieleriſch in den Orient und ließ eine Löwenjagd erſtehen, die in der ſinnlichen Leuchtkraft ihrer Farben, in den kecken Bewegungsmotiven und in der arabeskenhaften Umſchreibung der landſchaftlichen und figürlichen Elemente durchaus dem lebhaften Temperament dieſes Künſtlers entſpricht. Das Gemälde, als Entwurf zu einem Gobelin für einen Jagdpavillon gedacht, kann auf tiefenhafte Wirkungen verzichten. Beſonders iſt Heckendorf der bergige Hintergrund gelungen, den er mit leuchtenden Farben aufzuhellen verſtand, während im Vordergrunde die Verwendung dunkeler Töne das teppichhafte Bunt womöglich noch ſteigert.

Die Ausſtellung wird nicht reſtlos befriedigen, ſie wird immer als ein Anſatz, als ein hoffnungsvoller Verſuch gelten müſſen, doch nicht als eine Erfüllung. Noch iſt der Geiſt der monumentalen Sprache nicht zur künſtleriſchen Selbſtverſtändlichkeit geworden. Man iſt verſucht, den Wunſch auszuſprechen, daß die monumentale Geſtaltungskraft eines Hans von Marées oder eines Hodler auf dieſe junge Generation ſtilbildend wirken möchte. Gelänge es unſeren Künſtlern, ihre Begabung für die Stiliſierung, ihr ausgeprägtes Gefühl für koloriſtiſche Wirkungen und für Beleuchtungsmotive mit dem monumentalen Geiſt der Marées'ſchen oder Hodler'ſchen Schöpfungen zu vereinigen, ſo dürfte vielleicht ein neuer Morgen für die Monumentalmalerei aufdämmern.



Erich Waske: Anbetung der Älteſten vor dem Stuhle des Einen.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Das Weimarer Kunſtſchul-Programm

In Heft 7 (April 1919) wurde den Leſern des „Cicerone" mitgeteilt, daß Walter Gropius, der bekannte Berliner Architekt, der ſich vor allem im Induſtriebau ſchon ausgezeichnet hat, zum Leiter der beiden, neu zu vereinigenden Weimarer Kunſtſchulen beſtellt worden iſt. Heute ſind wir in der Lage, das radikal neuzeitliche Programm des jungen Leiters mitzuteilen, das die ſchöpferiſche Einheit aller Künſte auf der Grundlage einer umfaſſenden handwerklichen Vorbereitung anſtrebt. Ähnliche Wege wollen auch die künſtleriſchen Schulreformen Theodors Fiſchers in München und Henry van de Veldes, jetzt in Ütwil im Thurgau auf der Schweizer Seite des Bodenſees, gehen. — Es kann nicht freudig genug begrüßt werden, daß heute überall in den alten Akademismus der freien und der angewandten Künſte ein ſchöpferiſches Prinzip hineinkommt, ein Prinzip von phantaſievoller Freiheit und doch von architektoniſcher Notwendigkeit, das zur Seele werden kann in dem Wiederaufbau der vielgeſchmähten deutſchen Kultur. —

Walter Gropius gibt zu ſeinem Programm folgende

Vorbemerkung:

Das Endziel aller bildneriſchen Tätigkeit iſt der Bau. Ihn zu ſchmücken war einſt die vornehmſte Aufgabe der bildenden Künſte, ſie waren unablösliche Beſtandteile der großen Baukunſt. Heute ſtehen ſie in ſelbſtgenügſamer Eigenheit, aus der ſie erſt wieder erlöſt werden können, durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und

Bildhauer müſſen die vielgliedrige Geſtalt des Baues in ſeiner Geſamtheit und in ſeinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden ſich von ſelbſt ihre Werke wieder mit architektoniſchem Geiſte füllen, den ſie in der Salonkunſt verloren.

Die alten Kunſtſchulen vermochten dieſe Einheit nicht zu erzeugen, wie ſollten ſie auch, da Kunſt nicht lehrbar iſt. Sie müſſen wieder in der Werkſtatt aufgehen. Dieſe nur zeichnende und malende Welt der Muſterzeichner und Kunſtgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Menſch, der Liebe zur bildneriſchen Tätigkeit in ſich verſpürt, wieder wie einſt ſeine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, ſo bleibt der unproduktive „Künſtler“ künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunſtübung verdammt, denn ſeine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leiſten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müſſen zum Handwerk zurück. Denn es gibt keine „Kunſt von Beruf“. Es gibt keinen Weſensunterſchied zwiſchen dem Künſtler und dem Handwerker. Der Künſtler iſt eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in ſeltenen Lichtmomenten, die jenſeits ſeines Wollens ſtehen, unbewußt Kunſt aus dem Werk ſeiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber iſt unerläßlich für jeden Künſtler. Dort iſt der Urquell des ſchöpferiſchen Geſtaltens.

Bilden wir alſo eine neue Zunft der Handwerker ohne die klaſſentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwiſchen Handwerkern und Künſtlern errichten wollte. Wollen, erdenken, erſchaffen wir gemeinſam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Geſtalt ſein wird: Architektur und Plaſtik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einſt gen Himmel ſteigen wird als kriſtallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

Programm
des Staatlichen Bauhauſes in Weimar.

Das Staatliche Bauhaus in Weimar iſt durch Vereinigung der ehemaligen Großherzoglich Sächſiſchen Hochſchule für bildende Kunſt mit der ehemaligen Großherzoglich Sächſiſchen Kunſtgewerbeſchule unter Neuangliederung einer Abteilung für Baukunſt entſtanden.

Ziele des Bauhauſes.

Das Bauhaus erſtrebt die Sammlung alles künſtleriſchen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünſtleriſchen Disziplinen — Bildhauerei, Malerei, Kunſtgewerbe und Handwerk — zu einer neuen Baukunſt als deren unablöslichen Beſtandteile. Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauſes iſt das Einheitskunſtwerk — der große Bau, —, in dem es keine Grenze gibt zwiſchen monumentaler und dekorativer Kunſt.

Das Bauhaus will Architekten, Maler und Bildhauer aller Grade je nach ihren Fähigkeiten zu tüchtigen Handwerkern oder ſelbſtändig ſchaffenden Künſtlern erziehen und eine Arbeitsgemeinſchaft führender und werdender Werkkünſtler gründen, die Bauwerke in ihrer Geſamtheit — Rohbau, Ausbau, Ausſchmückung und Einrichtung — aus gleich geartetem Geiſt heraus einheitlich zu geſtalten weiß.

Grundſätze des Bauhauſes.

Kunſt entſteht oberhalb aller Methoden, ſie iſt an ſich nicht lehrbar, wohl aber das Handwerk. Architekten, Maler, Bildhauer ſind Handwerker im Urſinn des Wortes, deshalb wird als unerläßliche Grundlage für alles bildneriſche Schaffen die gründliche handwerkliche Ausbildung aller Studierenden in Werkſtätten und auf Probier- und Werkplätzen gefordert. Die eigenen Werkſtätten ſollen allmählich ausgebaut, mit fremden Werkſtätten Lehrverträge abgeſchloſſen werden.

Die Schule iſt die Dienerin der Werkſtatt, ſie wird eines Tages in ihr aufgehen. Deshalb nicht Lehrer und Schüler im Bauhaus, ſondern Meiſter, Geſellen und Lehrlinge.

Die Art der Lehre entſpringt dem Weſen der Werkſtatt:

Organiſches Geſtalten aus handwerklichem Können entwickelt.

Vermeidung alles Starren; Bevorzugung des Schöpferiſchen; Freiheit der Individualität, aber ſtrenges Studium.

Zunftgemäße Meiſter- und Geſellenproben vor dem Meiſterrat des Bauhauſes oder vor fremden Meiſtern.

Mitarbeit der Studierenden an den Arbeiten der Meiſter.

Auftragsvermittlung auch an Studierende.

Gemeinſame Planung umfangreicher utopiſcher Bauentwürfe — Volks- und Kultbauten — mit weitgeſtecktem Ziel. Mitarbeit aller Meiſter und Studierenden — Architekten, Maler, Bildhauer — an dieſen Entwürfen mit dem Ziel allmählichen Einklangs aller zum Bau gehörigen Glieder und Teile.

Ständige Fühlung mit Führern der Handwerke und Induſtrien im Lande.

Fühlung mit dem öffentlichen Leben, mit

dem Volke durch Ausſtellungen und andere Veranſtaltungen.

Neue Verſuche im Ausſtellungsweſen zur Löſung des Problems, Bild und Plaſtik im architektoniſchen Rahmen zu zeigen.

Pflege freundſchaftlichen Verkehrs zwiſchen Meiſtern und Studierenden außerhalb der Arbeit; dabei Theater, Vorträge, Dichtkunſt Muſik, Koſtümfeſte. Aufbau eines heiteren Zeremoniells bei dieſen Zuſammenkünften.

Umfang des Unterrichts.

Die Lehre im Bauhaus umfaßt alle praktiſchen und wiſſenſchaftlichen Gebiete des bildneriſchen Schaffens.

A. Baukunſt,
B. Malerei,
C. Bildhauerei,

einſchließlich aller handwerklichen Zweiggebiete..

Die Studierenden werden ſowohl handwerklich (1) wie zeichneriſch-maleriſch (2) und wiſſenſchaftlich-theoretiſch (3) ausgebildet

1. Die handwerkliche Ausbildung — ſei es in eigenen allmählich zu ergänzenden, oder fremden durch Lehrvertrag verpflichteten Werkſtätten — erſtreckt ſich auf:

a) Steinmetzen, Holzbildhauer, Stuckateure, Keramiker, Gipsgießer, Modelleure,
b) Schmiede, Schloſſer, Gießer, Dreher,
c) Tiſchler,
d) Dekorationsmaler, Glasmaler, Moſaiker, Emailleure,
e) Radierer, Holzſchneider, Lithographen, Kunſtdrucker, Ziſeleure,
f) Weber.

Die handwerkliche Ausbildung bildet das Fundament der Lehre im Bauhauſe. Jeder Studierende ſoll ein Handwerk erlernen.

2. Die zeichneriſche und maleriſche Ausbildung erſtreckt ſich auf:

a) freies Skizzieren aus dem Gedächtnis und der Phantaſie,
b) Zeichnen und Malen nach Köpfen, Akten und Tieren,
c) Zeichnen und Malen von Landſchaften, Figuren, Pflanzen und Stilleben,
d) Komponieren,
e) Ausführen von Wandbildern, Tafelbildern und Bilderſchreinen,
f) Entwerfen von Ornamenten,
g) Schriftzeichnen,
h) Konſtruktions- und Projektionszeichnen,
i) Entwerfen von Außen-, Garten- und Innenarchitekturen,
k) Entwerfen von Möbeln und Gebrauchsgegenſtänden.

3. Die wiſſenſchaftlich-theoretiſche Ausbildung erſtreckt ſich auf:

a) Kunſtgeſchichte — nicht im Sinne von Stilgeſchichte vorgetragen, ſondern zur lebendigen Erkenntnis hiſtoriſcher Arbeitsweiſen und Techniken,
b) Materialkunde,
c) Anatomie — am lebenden Modell,
d) phyſikaliſche und chemiſche Farbenlehre,
e) rationelles Malverfahren,
f) Grundbegriffe von Buchführung, Vertragsabſchlüſſen, Verdingungen,
g) allgemein intereſſante Einzelvorträge aus allen Gebieten der Kunſt und Wiſſenſchaft.

Einteilung der Ausbildung.

Die Ausbildung iſt in drei Lehrgänge eingeſtellt:

I. Lehrgang für Lehrlinge,
II. „ „ Geſellen,
III. „ „ Jungmeiſter.

Die Einzelausbildung bleibt dem Ermeſſen der einzelnen Meiſter im Rahmen des allgemeinen Programms und des in jedem Semeſter neu aufzuſtellenden Ausbildungsplanes überlaſſen.

Um den Studierenden eine möglichſt vielſeitige, umfaſſende techniſche und künſtleriſche Ausbildung zuteil werden zu laſſen, wird der Arbeitsverteilungsplan zeitlich ſo eingeteilt, daß jeder angehende Architekt, Maler oder Bildhauer auch an einem Teil der anderen Lehrgänge teilnehmen kann.

F. H.

Kritik als Tat

Die Kunſt ſteht im Kosmos.

Alles was iſt, ſteht im Kosmos. Es entſteht als Wirkung aus Urſache. Schon in der Urſache iſt der Zweckgedanke. Entſtanden dient es dem Zweck.

Die Kunſt ſteht zweckdienlich im Kosmos.

Ihr Zweck iſt, Göttliches, Ewiges: den Geiſt zu ſtrahlen. Gott gab ihr Platz und Beſtimmung

Platz und Beſtimmung der Kunſt ſind ſo erhaben, daß Kunſtſchaffen und Kunſtwerk Beziehung zu anderm nicht anſtreben darf.

Wer der Kunſt nahe ſein will, muß ſich in Beziehung zum Kunſtwerk ſetzen. Um ſie zu finden, iſt Göttliches in jedem.

Das Kunſtwerk hat nur Beziehung zu Gott.

Das Kunſtwerk iſt abſolut.

* * *

Wer Kunſtwerk ſchaffen will, muß Abſolutes leben. Er darf es nicht wollen; er muß es müſſen. Er darf Kunſtwerk nicht ſchaffen wollen, er muß es ſchaffen müſſen.

Sein Schaffen darf keinen Zweck verfolgen. Darf keine weſentliche Beziehung zu anderm haben, als zum Geiſt.

Der Geiſt iſt Gott.

Gott iſt in der Kunſt. Die Kunſt iſt im Kunſtwerk. Kunſtwerk kommt aus dem Kunſtſchaffen. Kunſtſchaffender iſt der Künſtler. Künſtler ſein iſt: als Schaffender Gott in ſich haben; als Schaffender Gott ſchauen und künden.

Darum darf ſein Schaffen nur dem Geiſte verbunden ſein, der in ihm iſt: ſeinem Gefühl, das ihm Erlebnis gebiert.

Sein Schaffen muß durch ſein Gefühl aus dem Erlebnis kommen.

Sein Schaffen muß abſolut ſein.

* * *

So iſt der Künſtler. In ihm iſt die Idee.

In zeitlicher Begrenztheit verſinkt ihm der Dinge Zufallsform.

Weſenhaftes, Weſentliches ragt ihm leuchtend Ewigkeit.

Künſtlerſeele öffnet ſich dem Atem heiliger Glut. Schwebt erdentrückt im Raum.

Fühlt Urſprung, erlebt Ewiges, ſchaut Gott.

Künſtlerſeele kniet ſchaffend vor dem Abſoluten.

Kunſtſchaffen iſt Gotterkennen.

Gotterkennen iſt abſolut ſein.

Kunſt lebt nur in abſoluter Form. Nur das Abſolute iſt kunſtorganiſch.

Kunſtorganiſches wirkt ſich zweckdienlich aus, nachdem es ohne Zweckwillen des Künſtlers geſchaffen iſt: Kunſt ſteht im Kosmos.

Menſchen können ſie finden. Menſchen müſſen ſie ſuchen.

* * *

Im Künſtler lebt wieder die Idee. In ſeinem Schaffen iſt wieder der Geiſt. Heutiges iſt wieder die Kunſt.

Geſtriges fußte auf Regeln, hatte Beziehung zu anderm. Hatte Bedingtheit. War Begrenztheit.

So war Geſtriges ſchulmäßig. Ging auf konkrete Ziele unterhalb des Künſtleriſchen. Gab ſich würdelos preis. Ließ ſich mit anderm vergleichen. Wurde verglichen. Wurde zenſiert.

Heutiges iſt Tat. Schaut ſternenhaft auf bürgerliches Vorſtellungsgetriebe hinab. Heutiges iſt abſolut.

Vergleichend faßt man das Heutige nicht. Künſtlererlebnis iſt eigenſte Welt. Kunſtwerk iſt nicht vergleichbar. Kunſt iſt. Man braucht ihren Geiſt, ſie zu finden.

* * *

Um ſo mehr iſt Kritik verpflichtet.

Auch Kritik ſteht zweckdienlich im Kosmos: ſie ſoll zum Geiſte führen.

Wer führen will, muß mit den Worten die Seele geben.

Zum Geiſte führen heißt nicht, vom Geiſte ſprechen. Es heißt: vom Geiſte ſein, den Geiſt ausſtrahlen.

Kunſtſchaffen hat konkrete Ziele und Schulmäßiges überwunden. Deshalb kann Kritik des Heutigen nicht mehr vergleichen, berichten, zenſieren.

Heutiges iſt wieder Gefühlsäußerung, Erlebnisgeſtaltung. Gleicher Geiſt — Kunſtgeiſt — in der Kritik macht, daß ihr das Kunſtwerk nun wieder Erlebnis, daß ihre eigene Äußerung wieder Geſtaltung wird.

Kunſtkritik ſteht zweckdienlich im Kosmos.

Soll ſie organiſchen Zweck erfüllen, braucht ſie den Kunſtgeiſt.

Das iſt abſolut ſein. Nicht kunſtleeres Wort ſein, ſondern kunſterfüllte Tat. Nicht gewollte Zweckform, ſondern gemußte Kunſtform. Kritik muß wieder Kunſtwerk ſein.

Organiſche Kritik, zwecklos entſtanden, wird zweckdienlicher Faktor im Kosmos. Führt zur Kunſt, weil ſie Kunſt lebt. Führt zum Geiſte, weil ſie Geiſt iſt.

Nur ſie, die Abſolute, kann zur abſoluten Form leiten. Nur ſie, die Zweckloſe, kann organiſchen Zweck erfüllen.

Nun iſt ſie nicht Phraſe, — iſt Tat.

Kunſtſchaffen iſt Tat.

Kritik muß Tat ſein.

Chriſtof Spengemann.

Der Friedensvertrag und der Genter Altar

Der Entwurf des famoſen Friedensinſtrumentes enthält im Abſchnitt 8 unter dem Titel „Beſondere Beſtimmungen“ die folgenden Sätze: „Als Wiedergutmachung für die Zerſtörung der Bibliothek in Löwen hat Deutſchland Handſchriften, alte Bücher, Drucke uſw. nach Maßgabe der zerſtörten auszuliefern. Ferner hat Deutſchland an Belgien die jetzt in Berlin befindlichen Flügel des Altarbildes der Anbetung des Lammes von Hubert und Jan van Eyck auszuliefern, deſſen Mittelſtück ſich in Gent befindet, und die jetzt in Berlin und München befindlichen Flügel des Abendmahls des Dirk Bouts, deſſen Mittelſtück der Kirche von St. Petrus in Löwen gehört.“

Auch dieſe Beſtimmung iſt aus demſelben Geiſt geboren, der den Vertrag von Verſailles im ganzen beſtimmt hat. Unabhängig von der Rechtsfrage muß indes vor der Öffentlichkeit feſtgeſtellt werden, daß ſeiner Zeit die Erwerbung beider Werke ordnungsmäßig und auf le-

galem Wege erfolgt iſt. Die Flügel des Genter Altars ſind im Jahre 1821 mit dem Ankauf der Sammlung Sally in den Beſitz des preußiſchen Staates gekommen und ähnlich wurden die Altarflügel von Dirk Bouts 1834 aus der Sammlung Battendorf in Aachen erworben. Es iſt allerdings zu befürchten, daß auch in dieſem Fall der laute Proteſt, der aus ganz Deutſchland dem Friedensinſtrument begegnet, im Augenblick ohne praktiſche Wirkung verhallt. Infolgedeſſen wird man gut daran tun, zunächſt die Tatſache als ſolche zu verzeichnen, um dieſe dem Urteil der Geſchichte zu unterbreiten.

Das Wiener Kunſtamt

Im Märzheft des „Cicerone" war von den vorbereitenden Arbeiten zur Schaffung eines Kunſtamtes die Rede, denen ſich um Adolf Loos, Karl Kraus und Arnold Schönberg Geſcharte unterzogen. Das ſo in gemeinſamer Arbeit Zuſtandegekommene, hat nunmehr Adolf Loos unter dem Titel „Richtlinien für ein Kunſtamt" als Denkſchrift veröffentlicht. Zuerſt war es in der 62. Nummer des III. Bandes der Wiener Zeitſchrift „Friede" abgedruckt, jetzt iſt die Schrift im Verlage Richard Lany, I. Kärntnerſtraße 44, um billiges Geld zu haben. Dieſe Ausführungen wurden auch von Loos Montag, den 28. April im mittleren Konzerthausſaal zum Gegenſtand einer Diskuſſion gemacht, die unter reger Beteiligung äußerſt intereſſant verlief. Es iſt ſchwer, aus ſo wohl durchdacht komprimierten Sätzen, die gleichſam ein Extrakt ſind und entſprechend ausgeführt ein Mehrfaches an Umfang dieſer Schrift füllen würden, noch einen Auszug zu geben. Leichter und auch nötiger wäre es vielleicht — denn wer ſich für dieſes Thema ernſtlich intereſſiert, wird nicht umhin kommen können, dieſe in Wahrheit maßgebende Schrift ſelbſt durchzuſtudieren — einen Kommentar dazu zu geben. So viel darüber an dieſer Stelle: Nicht um die Förderung von einzelnen Menſchen, die heute als Künſtler gelten und unter denen zweifellos auch manche dieſer Menſchheitsſtufe Naheſtehende ſind, handelt es ſich für den Staat, ſondern um viel mehr, nämlich um die wirkliche und wahrhafte Unterſtützung der Kunſt ſelbſt, der nur damit gedient wird, daß man ihr einen Nährboden ſchafft, dem ſie entwachſen, und eine Reſonanzſphäre gibt, die ſie weiter- und ausklingen läßt zu voller erreichbarer Wirkung und Erfolg. Mit Unterſtützung Einzelner, möge eine noch ſo „berufene" Jury die Ausleſe vornehmen, iſt nicht nur nichts Förderndes getan, ſondern im Gegenteil dem bei dieſer Gelegenheit ſicherlich übergangenen wirklichen Künſtler dadurch ſchwere Ungerechtigkeit zugefügt. Denn Loos faßt den Begriff Kunſt viel höher, als es der heutige allgemeine Sprachgebrauch tut: er nennt dieſe Grenzgebiete, die zum Begriff Kunſt in einem Abhängigkeitsverhältnis ſtehen, „äußere Kultur". Für ihn iſt Kunſt nur jene geniale, immer wieder erfolgende Inkarnation des „heiligen Geiſtes", die der Führer und Wegweiſer der ſpät erſt nachhumpelnden großen Maſſe der übrigen Menſchheit iſt. Er hält den Begriff Kunſt von den Idealen der Schönheit, mit denen ihn ein vergangenes Jahrhundert verquickt hat, ſtreng getrennt und mißt ſeine Größe daran, wie lange es braucht, bis er ſich bei der Nachwelt durchzuſetzen imſtande iſt. Noch klarer als in dem abſtrakten Teil ſeiner Darlegungen tritt dieſer innere Geiſt und Sinn ſeiner Anſchauungen in der dem Ganzen vorangeſtellten Erzählung, Legende, oder wie man es nennen mag, aus dem Jahre 1913 „Die kranken Ohren Beethovens", die mit den Worten ſchließt: „Es iſt der Geiſt, der ſich den Körper baut". So ſind es nicht, wie von ſeiten der einzelnen Berufsvertretungen bereits gemacht, Perſonalvorſchläge zur Beſetzung neu zu errichtender Beamtenſtellen, ſondern Weiſungen, nach welchem Grundſatz und in welchem Geiſte vorgegangen werden müſſe, wolle man aus den, dem Gemeinweſen innewohnenden Kräften das Höchſtmöglichſte zu allgemeinem Nutzen und Wohle, aber freilich nicht zu augenblicklicher höchſtmöglicher Bequemlichkeit herausholen. Es ſcheint, daß — würde auch nur das Hauptſächlichſte davon irgendwo verwirklicht — der betreffende Staat, der dies täte, ſchon in der Zeit kaum eines Menſchenalters ſeine Nachbarn an Bedeutung und Rang in dieſer Hinſicht weithin überragen müßte. Was über die Erziehung des Volkes durch Schule, Ausſtellungen, Kunſtpflege und Schutzmaßnahmen gegen Kulturverderbnis einerſeits, der Künſtler und Handwerker ſelbſt andrerſeits und was über die Denkmalpflege durch Schutz der einzelnen Kunſt- und Kulturdenkmäler und des Ortsbildes, durch Schutz ferner auch der einzelnen Naturdenkmale und des Landſchaftsbildes und endlich über das Vorgehen bei Vergebung von Kunſtaufträgen geſagt iſt, berührt ſich ſtellenweiſe mit althergebrachten, landläufigen Anſchauungen, weil an Zeit und Umſtände gebunden, bald aber ſcheint es paradox und das eben doch nur, weil einmal verſucht worden iſt, einen Gedanken bis in ſeine letzten Konſequenzen durchzudenken. Alles aber überſtrahlt jene für Adolf Loos, man mag über ihn denken, wie man will, immer aufs Neue imponierende, ſo bezeichnende Offenheit und Ehrlichkeit, die ſeine Perſon zu einem ſo wertvollen

Faktor im Kunstleben Wiens macht. So bewiesen auch die bei der Diskussion gemachten Einwendungen eher, daß die Fragesteller für ihre Person zu wenig von der jederzeit den in Wien Lebenden durch ihn selbst gebotenen reichen Gelegenheit, sich über seine Art und Denkweise aufzuklären, genützt hatten und daß ihnen daher manche seiner knappen Ausdrücke unverständlich geblieben waren, als daß sie wirkliche Gegensätze aufgezeigt hätten. Ihnen allen gab Loos erschöpfende Antworten und erst die überschrittene zweite Stunde seiner Veranstaltung erzwang notgedrungen deren Ende. Es ist zu hoffen, daß so viel geleistete Vorarbeit zu einer so ernsten und wichtigen Sache, nicht umsonst getan wurde. G. W.

Sammlungen

Die Neuordnung der öffentlichen Kunstsammlung in Basel.

Die Gemäldegalerie im Museum ist während der letzten Monate umgestaltet und von Grund aus neu aufgestellt worden. Ein Einbau in der großen alten Galerie, sowie andere Türdispositonen haben der Sammlung stattliche Wandflächen gegeben, auf deren hellem Anstrich die Farben der alten Gemälde zu lebendigstem Eindruck gelangen. Die Umgestaltung hat es jetzt ermöglicht, eine zusammenhängende Galerie alter Meister zu schaffen. Dabei wurde eine erneute Sichtung auf Qualität und Eigenart des Auszustellenden vorgenommen nach dem Grundsatze: Nicht Vieles aber Viel zu zeigen. Nur so konnte jedem Bild seine angemessene Geltung gewährt werden.

In der alten Galerie beginnt nun die Bilderreihe mit Konrad Witz, Hans Holbein d. Ä. und späteren Gemälden auf Goldgrund. Bei Konrad Witz ist durch das Zusammenstellen der gleichartigen Tafeln ein neuer und starker Eindruck erzielt. Es folgt der Eingangssaal mit den Werken schweizerischer Schule eines Hans Fries, Hans Leu, Niklaus Manuel Deutsch, dessen eigenartigem „Parisurteil" der neue Mauerton besonders zu gute kommt. Im nächsten Saal findet sich der Höhepunkt der alten Basler Sammlung: die Werke Hans Holbein d. J. Manches seiner Gemälde, vor allem der Tote Christus und die Orgelflügel steigern sich in der jetzigen Aufstellung zu erneuter starker Wirkung. Bemerkenswert ist auch die Einheitlichkeit, in der hier die so verschiedenartigen, besonders auch in der äußeren Größe stark wechselnden Werke des Meisters entgegentreten. Nach dem Holbeinsaal folgt ein Raum mit Bildern des späten sechzehnten und des siebzehnten Jahrhunderts, der hinüberführt zu Gruppen etwas späterer Perioden und zuletzt zum Seitenlichtsaal mit Gemälden der Niederländer, besonders aus der Sammlung Hans Vonder-Mühll. Eine Trennung in Nationen und Schulen ist in diesen letzten Sälen mit Absicht nicht mehr durchgeführt, da auf Gruppierung des künstlerisch verwandten vor allem Gewicht gelegt wurde.

Der Handzeichnungssaal ist weiträumiger geworden und in der Gesamtfarbe aufgehellt; in seinen Ausstellungskästen finden sich zurzeit zeichnerische Dokumente aus Hans Holbein d. J. künstlerischer Tätigkeit: Scheibenrisse, Entwürfe für Becher, Dolchscheiden und die vielen dekorativen Aufgaben einer prunkvollen Zeit; in der Mitte die Studien für untergegangene monumentale Malereien, die von selbst zu den Gemälden der Galerie überleiten.

Im Vorraum zum Böcklinsaal sind jetzt die schönsten Zeichnungen des Meisters zu sehen, begleitet von einigen Studien seines Schülers Albert Welti. Der Böcklinsaal selbst ist ausschließlich den Gemälden Arnold Böcklins eingeräumt. Die stattliche Sammlung ist erneut bereichert worden durch ein feines Selbstporträt des Malers aus der Weimarer Zeit (1861), das die eidgenössische Gottfried Keller-Stiftung unlängst erwarb und ferner durch die Leihgabe des Basler Kunstvereins: das monumentale Porträt der Frau Angela Böcklin als Muse. — Im Treppenhaus sind Hodlers Landsknecht und Lüschers Basler Trommlergruppe, ferner vier Gemälde von Hans Sandreuter aufgehängt, deren stark dekorative Werte bei dieser Aufstellung glänzend zur Geltung kommen. Die Bilder Sandreuters sind ein Übergang von den Böcklinfresken der unteren Stockwerke zur Galerie. J. C.

London

Die Stimmen, die auf die Wiedereröffnung der teilweise oder ganz geschlossenen Museen andringen, werden immer lauter. Das British Museum war schon im Winter 1915 mit Ausnahme der Bibliothek geschlossen worden — aus Sparsamkeitsgründen! Die deutschen Luftangriffe veranlaßten bald darauf auch die Schließung und teilweise Enträumung der übrigen Galerien. In der National Gallery wurden die in den Kellern geborgenen Kostbarkeiten durch Magazinbilder ersetzt, zwischen denen man einige „Perlen", wie Hobbemas Allee von Middelharnis, Rembrandts spätes Selbstbildnis u. a., hängen ließ. In diesem Zustand blieben hinfort einige Räume dem Publikum geöffnet. In der Portrait Gallery waren Regierungsbureaus eingerichtet worden und in einem Flügel des Victoria and Albertmuseums

hatte man das gesamte Unterrichtsministerium untergebracht. Die Enträumung und Wiedereinrichtung dieser weitläufigen Gebäude kann natürlich nicht von heute auf morgen geschehen. Die Einschränkung des Regierungsbetriebes, der sich in London im Laufe des Krieges ins Ungeheure ausgedehnt hat, muß ihr vorausgehen. H.

Ausstellungen

Amsterdam

Am 1. Mai hat die Malervereinigung St. Lucas im Städt. Museum die jährliche Ausstellung von Werken ihrer Mitglieder eröffnet. Am 7. Mai begann ebenda eine Ausstellung von modernem Edelschmiedewerk, das sich zurzeit in Holland unter der Führung hervorragender Künstler und leistungsfähiger Kunstgewerbeateliers eines außerordentlichen Aufschwunges erfreut. In Arti et Amicitiae sind Gemälde von Ed. Karsen ausgestellt. H.

Berlin

Das Graphische Kabinett I. B. Neumann eröffnete eine Ausstellung der Gemälde von Lyonel Feininger und damit die erste Gesamtschau dieses führenden kubistischen Malers. Der Katalog der Ausstellung verzeichnet 69 Nummern, die sich auf einen Zeitraum der Jahre 1907 bis 1919 verteilen, also einen vorzüglichen Überblick über die gesamte Entwicklung Feiningers bieten.

Übrigens erfährt soeben die Öffentlichkeit, daß der Künstler von Walter Gropius, dessen Weimarer Kunstprogramm wir vorstehend veröffentlichen, als Lehrer an das neue Bauhaus nach Weimar berufen worden ist.

Haag

Der Kunstzaal Kleykamp veranstaltet vom 8.—30. Mai eine Ausstellung von Werken von Willem Maris Ibzn.

Leipzig

In der Kunstausstellung P. H. Beyer & Sohn ist jetzt die infolge der Wirren in München verspätet eingetroffene Kollektion der „Mappe" ausgestellt. Sie enthält Radierungen und Zeichnungen von Karl Arnold, Renée Beeh, Karl Caspar, Engels, Großmann, Gulbranson, Halm, Th. Th. Heine, Hoerschelmann, Kirchner, Kubin, Oberländer, Preetorius, Scharff, Schinnerer, Schlittgen, Schultz, Seewald, Sieck, Teutsch und Unold. Gleichzeitig wird die Gemäldeausstellung der Chemnitzer Künstlergruppe eröffnet mit Werken von Gelbke, Friedrich, Kuntze, Schaffer und Schrag.

London

Anfang Mai sind verschiedene Ausstellungen eröffnet worden, in der Royal-Water-Colour Society (bei der National Gallery), Werke zeitgenössischer Künstler, bei Thos. Agner & Sons, Aquarelle von britischen Künstlern des 18. und 19. Jahrhunderts (Turner, Girtin, Cotman, de Wint). Die Grafton Galleries zeigen eine Ausstellung von Darstellungen aus dem Luftkrieg. In den Chelsea Art Stores ist das Lebenswerk, Gemälde und Zeichnungen, des gefallenen Malers Milford Norsworthy zusammengestellt, in den Leicester Galleries sind Werke von Oliver Hall, T. C. Dugdale und W. G. Deglehn, Kriegsdarstellungen von den verschiedenen englischen Fronten, zu sehen. H.

Wien

Im französischen Saale des Konzerthauses hat eine „Neue Vereinigung" ihr Wirken mit einer ersten Ausstellung von Malerei, Plastik und Graphik begonnen. Ohne ein bestimmtes Programm will die vorläufig 13 Mitglieder umfassende Vereinigung einer dem neuen Zeitgeist entsprechenden, verinnerlichten Kunst dienen. Unter den Ölgemälden sind Viktor Tischler und Egge Sturm-Skrla am reichsten vertreten, ersterer vor allem mit stark erfaßten Bildnissen, letzterer mit Landschaften und Stilleben von saftiger, konzentrierter Farbigkeit. An Feinheit des malerischen Empfindens und Kraft der Massenkomposition sind die Arbeiten von Grete Wilhelm (Arbeiterinnen, Wäscherinnen) besonders hervorzuheben. Hildegard Jone bringt in einem „Biblischen Zyklus" wie in ihren dem Katalog angefügten „Gedanken über Kunst" mystisch religiöse Erlebnisse zum Ausdruck. Fr. Knappitsch sucht bei möglichster Vereinheitlichung in der Farbe die Landschaft zu stärkster Bildwirkung zu zwingen. Genannt seien noch die Gemälde von Lilli Berndt, Josef Floch und die eine Erneuerung der Bildnisminiatur im Sinne moderner Ausdruckskunst anstrebenden Arbeiten von Elisabeth Köppl. Unter den Graphiken fallen die Holzschnitte von Robert Philippi und die in feiner, die Umrisse auflösenden Strichelmanier gehaltenen Tuschzeichnungen Josef Humpliks (E. T. A. Hoffmann Zyklus) ins Auge. Artur Brusenbauch erreicht in seinen Aktzeichnungen eine starke farbig-plastische Steigerung seines akademischen Könnens. Der Architekt Hans Hloucal, der die Raumgestaltung besorgte, ist mit einem Landhausprojekt und mit Lichtbildern ausgeführter Innenräume vertreten. Die Plastik bestreitet neben Paul Eduard Fiedler Josef Humplik mit an die Art Maillols anklingenden Bronze-, Wachs- und Terrakotta-

figuren. Gegenüber dem ehrlichen Streben dieser Gruppe läßt die Ausstellung, die der „Bund der geistig Tätigen" (sieh. Cicerone, Heft 7) in den oberen Räumen des Künstlerhauses veranstaltet, wohl ein regeres, kunstrevolutionäres Tempo, nicht bei allen aber die gleiche Vertiefung des Erlebnisses erkennen. Der Führende ist hier Dr. Ernst Wagner, dessen transzendentales Empfinden in der Rhythmik und Dynamik seiner farbigen und plastischen Kompositionen hohe Ausdruckskraft erreicht. Ihm reiht sich Anton Peschke mit energischen Stadtbildern und Aktkompositionen, Sophie Korner (Gasse u. a.) Grete Leitner und Friedrich Thetter an. Bei den farbigen auf reine Form gestellten „Bildern" Grete Wolfs, sowie den Kreide- und Kohleblättern Leopold Krakauers hält aber die Intensität des ersten Eindrucks infolge der stark essentiellen Note nicht immer Stand. Noch mehr gilt dies von den technisch immerhin interessanten, in der Komposition aber ziemlich äußerlichen „Mutter"- und Landschaftsbildern von Sophie Lourié.

Die unteren Säle sind der Jahresausstellung des Künstlerhauses eingeräumt. Auch hier kommt der die Wiener Kunstwelt belebende, frischere Zug doch einigermaßen zur Geltung. Es sind vor allem die bereits gelegentlich der vorigen Aquarellausstellung genannten, die um Karl Sterrer geschart den älteren Mitgliedern das Feld streitig machen. Hervorgehoben seien: Klotz-Dürrenbach mit feinen Stimmungslandschaften (Goldweiden) und einem Porträt, F. Zerritsch d. J. mit starken malerischen Qualitäten in Landschaft und Stilleben, Pick-Morino, der dem in diesen Räumen geläufigen veräußerlichten Gesellschaftsporträt lebendigen Schwung in Geste und Farbe entgegensetzt, A. Curry, Stephan Eggeler (7 Radierungen „Die Seuche der Pestilenz"), Vinzenz Gorgon, Otto Herschel und Karl Krenek mit kleinen dekorativen Temperabildern. Ein Raum umfaßt eine Sonderausstellung von Wilhelm Viktor Krausz, der in kleinen pikant gemalten Landschaften weit erfreulicher wirkt als in seinen konventionellen Porträts. Der Mittelsaal enthält die Plastiken, unter denen die Teile des Luegerdenkmals und des Volksbrunnens für Mödling von Josef Müllner genannt seien, ferner architektonische Arbeiten von Friedrich Ohmann, Otmar Leixner, Siegfried Theiß und Hans Jaksch.

Die Frühjahrsausstellung der „Sezession" enthält eine Sonderausstellung des Architekten Leopold Bauer und seiner Schule. Sie umfaßt vor allem die Entwürfe und Modelle zum Bau der Österr.-Ungarischen Bank, zum „Theater der Fünftausend" und verschiedene Architekturstudien. Weitere drei Räume fassen die Gemälde Richard Harlfingers, Grom-Rottmayers und Anton Nowaks zusammen, unter denen die „Lubliner Eindrücke 1918" des ersteren den stärksten Eindruck durch die charakteristische Erfassung des Milieus, sowie durch ihre farbige und lineare Kraft zurücklassen. Aus der übrigen Masse ragen hervor: die Bildnisse von Karl Reisenbichler, Blumenstücke Friedrich Radlers, die Landschaften von Dr. Alfred Pöll, Oswald Roux, Ludwig Rösch, Josef Stoitzner; ferner A. H. Ruzicke-Lautenschlager (Redoute), Demeter Koko (Hühnerhof), Grete Blahy (Stillleben), Karl Schlageter (Atelierbesuch), Grete Blahy (Stilleben). Unter den Graphikern: R. C. Wagner mit farbigen Zeichnungen vom Kriegsschauplatz, Alfred Waagner mit dekorativen Aquarellzeichnungen, schließlich Alfred Gerstenbrand und G. Vargo. Die Plastik ist durch Heinrich Zita und Josef Bock vertreten. H. G.

* * *

Vom 13. April bis 11. Mai veranstaltete die Pensionsgesellschaft bildender Künstler in Wien bei C. J. Wawra eine Ausstellung. Der Katalog gibt einen geschichtlichen Rückblick von Erwin Pendl: schon seit 1788 datiert die Gründung dieser ältesten Gesellschaft bildender Künstler Wiens, die unter Kaiser Josef II. Förderung bereits 34 Männer unter Anton Maulbertsch sammelte und unter deren Namen bis heute die gefeiertsten der Wiener Kunst zu finden sind. Eine uneigennützige Arbeitsgruppe hat — neu für Wiener Verhältnisse — ohne imperialistische Jury, bloß im gegenseitigen kollegialen Einvernehmen von jedem Aussteller das Beste wählend und das Eingesandte in alphabetischer Reihenfolge in Gruppen zusammenhängend, die Ausstellung gestaltet. Es sollen ihr in Zukunft ähnliche Veranstaltungen folgen. Unter den Ausstellern fallen auf: Richard Kauffungen, mit seinen Plastiken ebenso selten sonst auf Ausstellungen als in der Friedhofs- und Bildniskunst mit seinen Plastiken gut vertreten, der nunmehr schon sechzigjährige Maler und noch bessere Radierer Ludwig Michalek mit guten Proben seiner Hand, der jüngst verstorbene Alwyn Ritter von Stein, von dem zwei vortreffliche Ölbilder, einige Aquarelle und Handzeichnungen der heutigen Generation Gelegenheit geben, den in selbstgewählter Vereinsamung und Zurückgezogenheit von allem Ausstellungswesen Dahingegangenen kennen und schätzen zu lernen, eine größere Kollektion der bekannten Genrebilder Josef Eugen Hörwarters und eine nicht minder umfangreiche Zusammenstellung von Werken Erwin Pendls, die ihn als Erbe der erlesenen Aquarellierkunst eines Rudolf von Alt erweisen. G. W.

* * *

Bei Halm & Goldmann, I. Opernring 17, ist zur Feier seines 60. Geburtstages eine Sonderausstellung des Malers und Radierers Ludwig Michalek zu sehen, die einen guten Überblick über die Entwicklung und das technische Können dieses Altmeisters der Radierung bietet. Michalek ist 1859 in Temesvar in Ungarn geboren — ein Bild seiner alten Mutter in nationaler ländlicher Tracht ist unter dem Ausgestellten. An der Realschule, die er in Brünn absolviert, hat er Josef Roller zum Zeichenlehrer, den Verfasser der noch immer heute besten Schrift über die Technik der Radierung, die erst neulich von seinem Sohne, dem Direktor der Wiener Kunstgewerbeschule und bekannten Schöpfer vorbildlicher Ausstattungen vor allem der Hofärarischen Theater, seinerzeit unter Gustav Mahler nicht minder als eben jetzt, Alfred Roller neu herausgegeben wurde. Bald stellte Michalek seine Kunst in den Dienst der archäologischen Forschung und sticht einiges für wissenschaftliche Publikationen. Kurz darauf erhält er Aufträge, Gemälde des Wiener kunsthistorischen Museums zu stechen (Die Beweinung Christi von Andrea del Sarto ist davon als Probe ausgestellt) und allmählich wendet er sich seiner Hauptlebensarbeit, Darstellungen menschlicher Arbeit an technischen Aufgaben zu. (Am bekanntesten ist sein Bau der Isonzobrücke geworden.) Dieses Thema hat er auch wiederholt zum Gegenstand von interessanten Lichtbildervorträgen gemacht. Dazwischen arbeitete er — wohl auch durch den künstlerischen Beruf seiner Gattin veranlaßt — zahlreiche Musikerbildnisse. Eine seiner letzten vortrefflichen Arbeiten ist eine Porträtradierung Frau Ebner-Eschenbachs. G. W.

* * *

Die „Zeitkunst", I. Mayseredergasse 2, bringt eine Sonderausstellung Uriel Birnbaums, eines tief religiösen Graphikers, dem die Ausübung seiner Kunst Berufung Gottes ist. Seine eigenartigen Blätter haben seinerzeit vor zwei Jahren, als sie bei Heller zum erstenmal zur Ausstellung kamen, Peter Altenberg zu begeisterter Anerkennung veranlaßt uud verfehlen auch heute nicht ihre Wirkung auf die Besucher. Biblische Themen, Totentänze, phantastische Träumereien und in Demut als „Weg zu Gott" aufgefaßte leidensvolle Kriegserlebnisse sind der Inhalt der mehr als 300 Blatt umfassenden Ausstellung.

G. W.

Von Künstlern und Gelehrten

Hermann Helmer †

Am 2. April starb der bekannte Wiener Theaterbauer und Architekt Oberbaurat Hermann Helmer im 70. Lebensjahr. Er war am 18. Juli 1848 in Harrburg geboren worden, studierte in Wien und trat in das Baubüro von Ferdinand Fellner senior ein. Mit dessen Sohne zusammen bildete er die Baufirma Fellner & Helmer und entwickelte eine unglaublich ausgebreitete Bautätigkeit. An Theatern stammen von dieser Unternehmung zusammen mehr als 60 in aller Welt, so in Wien das Stadttheater, das Deutsche Volkstheater und das Raimundtheater, ferner solche in Budapest, Fiume, Preßburg, Baden, Klagenfurt, Teschen, Wiesbaden, Hamburg, Darmstadt, Sophia, Agram, das Deutsche Theater in Prag, Brünn, Czernowitz, Odessa, Reichenberg, Szegedin, Temeswar, Warasdin, Zürich und Salzburg. In Zürich ist auch seine neue Tonhalle ihrer Akustik wegen berühmt. Auch viele, besonders Wiener Palais, einige Schlösser, Rathäuser, die Agramer Kunsthalle und Eskomptebank, ferner viele Filialen der Österreichisch-Ungarischen Bank, so die in Lemberg, Bielitz, Arad, Olmütz, Mährisch-Ostrau sind von dieser Firma. Das letzte größere Werk derselben war der Bau des Wiener Konzerthauses und der Musikakademie. Während des Krieges starb bereits der eine Teilhaber Fellner, aber unter Helmer allein konnte der herrschenden Verhältnisse im Baufache wegen keine größere Arbeit mehr zustande kommen.

Alois H. Schram †

Am 8. April starb in Wien im 55. Lebensjahr Maler Professor Alois Hans Schram. Er hatte seine Studien an der Wiener Akademie unter Makart und Trenkwald gemacht und machte sich nach vielfachen Studienreisen als Historien-, Genre- und Portätmaler seinen Namen. Mit Professor Lebiedzki zusammen arbeitete er am Wiener Parlamentsgebäude an den Schmuckfriesen und war zuletzt noch an Decken- und Wandmalereien in der neuen Hofburg beteiligt. Wiederholt Funtionär der Wiener Künstlergenossenschaft, war ihm die große goldene und große silberne Staatsmedaille, sowie die Erzherzog Karl Ludwig-Medaille verliehen worden. G. W.

Greifswald

Dr. Max Semrau, außerordentlicher Professor für mittlere und neuere Kunstgeschichte und Vorsteher der kunstgeschichtlichen Sammlungen in

Greifswald, ist zum ordentlichen Honorarprofessor ernannt worden.

Karlsruhe

Hans Thoma, der im Oktober sein 80. Lebensjahr vollendet, ist von der Leitung der Kunsthalle und des Thoma-Museums, die er seit zwanzig Jahren innehatte, zurückgetreten. Wenn dieser Entschluß des verehrten Meisters museal eine Neuorientierung bedeutet, dann darf man ihn von Herzen begrüßen. Denn die Zustände waren in der Karlsruher Galerie seit Jahren trostlos, die Aufstellung der Bilder meist unmöglich und die Erhaltung der alten Meister oft bedenklich. Hier tut eine von Grund aus durchgreifende Reform not und es ist zu hoffen, daß man sich endlich entschließt, die Leitung des Museums einer tüchtigen, jüngeren Kraft anzuvertrauen.

Wien

Am 8. April verstarb hier im 55. Lebensjahre Maler Professor Alois Hans Schram, Schüler der Wiener Akademie unter Makart und Trenkwald. Als Historien-, Genre- und Porträtmaler bekannt. Mit Prof. Lebiedski zusammen arbeitete er am Figurenfries am Wiener Parlament und war zuletzt noch an der Ausführung der Decken- und Wandbilder in der neuen Hofburg tätig. G. W.

Neue Bücher und Zeitschriften

Schnütgens Lebenserinnerungen[1]

Der alte freundliche Domkapitular, mit dem ein Stück bester rheinischer Kunsttradition ins Grab sank, hat die Buchausgabe seiner Lebenserinnerungen nicht mehr erlebt und als er sich, dem Drängen seiner Freunde nachgebend, entschloß, einiges aus den persönlichen Erinnerungen eines von Taten und Erfolgen gleich gesegneten Lebens aufzuzeichnen, mag er wohl gefühlt haben, daß dies das letzte literarische Dokument sein würde, mit dem er gewissermaßen Abschied vom Dasein nehmen sollte. — Ein Glück, daß es noch vollendet werden konnte, daß in diesen Seiten das Bild der Persönlichkeit fortleben darf als Mensch und Zeitgenosse einer Epoche, die alle Zeichen des Überganges weist.

Äußerlich treten diese Erinnerungen fast zu anspruchslos auf. In heiterem Plauderton geschrieben, verschweigen sie viel von dem, was der Kunstfreund in erster Linie in ihnen gesucht hätte, wie Schnütgen zum Sammler wurde und wie er als Forscher und Gelehrter mit dem rheinischen Erbe verwuchs, wie seine eigene Sammlung geworden ist und wie der gelehrte Mann das Kunstgewissen seiner Zeit hat befruchten können. Über diese Dinge, die freilich historisch längst feststehen, hätte man doch so gern einmal ein letztes authentisches Wort vernommen, das nur in gelegentlichen Andeutungen laut wird, beinahe so, als sei der Schreiber ängstlich bemüht gewesen, seine eigene Persönlichkeit nach Möglichkeit in den Hintergrund zu drängen. Das macht wohl der Bescheidenheit dieses wahrhaft großen Mannes alle Ehre, die Geschichtsschreibung notiert dagegen die Tatsache als allzuschmerzliches Manko.

Dennoch sind diese Lebenserinnerungen ein wundervolles Buch, dessen Zauber sich niemand entziehen kann, der mit den Schicksalen des alten Köln enger verwachsen ist. Hier ersteht längst Vergangenes zu neuem Dasein. Man atmet den guten alten Geist einer zwar hausväterlichen, aber doch von reichem künstlerischen Lebensstrom durchzogenen Zeit. Wie durch buntbemalte Scheiben gesehen, erscheint das gesellige, humordurchwürzte, durchaus kleinstädtische Leben in der frohen, heiligen Stadt der sechziger und siebziger Jahre. Typen stehen in plastischer Wirklichkeit vor Augen, die in ihrer derben Urkraft vielleicht nur der Kölner selbst verstehen kann. Daneben aber greift die Kette der Erinnerungen immer stärker hinein in das neu erwachende künstlerische Gewissen der Epoche, deren lebendigster Ausdruck niemand so sehr als der Domkapitular selbst gewesen ist. Manches erscheint in diesem Zusammenhang durchaus neu und einige längst vergessene Künstlernamen wie die des Bildhauers Elscheidt, des Glasmalers Graß und des Dombildhauers Chr. Mohr — von deren Kunst die Kölner Kirchen so manche Probe verschließen — danken diesen Lebenserinnerungen ihre Auferstehung. Freilich beweisen gerade derlei Hinweise im Gegensinne auch, wie armselig der schöpferische Geist jener längst vergessenen Zeit in Köln gewesen, wie unfrei und in falscher Überlieferung befangen.

Kunstgeschichtlich vor allem wichtig und aufschlußreich ist das Kapitel über die Begründung des Kölner Altertumsvereins (1874) und die von diesem veranstaltete erste große künstlerische Ausstellung von 1876, die als solche das gesamte neuzeitliche Sammelwesen nachhaltig beeinflußt hat. Hier empfindet man auch wie sonst an keiner Stelle des Buches — zwischen den Zeilen zwar — was eine Persönlichkeit wie Schnütgen für das Köln der achtziger Jahre bedeutet hat, das ein Jahrzehnt und länger als Vorort des europäischen Kunstmarktes neben Paris und

[1] Kölner Erinnerungen von Alexander Schnütgen. Mit dem Bildnis des Verfassers. Köln 1919. Verlag von J. P. Bachem.

London in vorderster Linie steht, wie in diesem einen Zentrum sich — zumal gelegentlich der berühmten Auktionen von J. M. Heberle Nachf. — und dank der führenden Firmen eines international konsolidierten Kunsthandels (Bourgeois u. Steinmeyer) die Sammlerinteressen einer neuen Zeit begegnen.

Diese wichtige Position hat Köln längst verloren und ob sie je wieder zu erringen ist, hängt heute mehr von der allgemeinen politischen Gestaltung unseres Vaterlandes als von dem klugen Willen des Einzelnen ab. Trostlos und ernüchternd wirkt allein die Erkenntnis, daß hier überhaupt ein großes Erbe durch Unverstand und Krämergeist schmählich vertan ward, daß selbst bis zu dieser Stunde weder Wille noch Geist in Köln stark genug sind, den Weg zu neuer aufbauender Tat zu beschreiten.

Ich habe in den letzten Jahren oft beim lieben alten Domkapitular gesessen und manche Stunde rückwärtsschauend, aber auch zukunftsfroh meist bei einem Becher alten Weins mit ihm verplaudert. Denn meine eigene Jugenderinnerung ist eng mit Schnütgens Persönlichkeit verwachsen, der damals unter Sachsenhausen Nachbar meines elterlichen Hauses war und zu dem ich als Kind des öfteren meine Zuflucht nahm, weil ich dort immer so viel seltene und altertümliche Dinge zu sehen bekam, von deren Bedeutung ich damals freilich noch keine Ahnung hatte, obwohl gerade diese frühe Kindheitserinnerung mein Leben seltsam genug beeinflussen sollte. Auch das Bild des gütigen, klugen Mannes mit den lebhaften Augen ist mir immer in der Erinnerung haften geblieben und als uns nach vielen Jahren einmal die Gelegenheit (bei der Einweihung des ostasiatischen Museums) wieder zusammenführte, da war es, als versänken im Nu die Jahrzehnte, die Kindheit und Mannesalter von einander trennten; so unmittelbar nahm die Erinnerung an das liebe alte Köln der achtziger Jahre von uns Besitz. Das war die Zeit, in der sich Schnütgens Geist und Tatkraft zu reichster Blüte entfalteten, die dem Sammler Glück und Erfolg brachten und den Mann der Wissenschaft zu seiner prominenten Bedeutung hinführten. Es war aber auch die Zeit, wo Köln im internationalen Kunstleben eine Stellung behauptete. Ob es die je wieder bekommen wird, ist eine Frage an das Schicksal, auf die auch die freundlichen Erinnerungen dieses Mannes keine Antwort wissen.

Biermann.

Die Stadtkrone

heißt ein soeben im Verlag von Eugen Diederichs-Jena erschienenes reich illustriertes Buch, für das im ganzen Bruno Taut, der bekannte Architekt, verantwortlich zeichnet, das aber im einzelnen noch sehr beachtenswerte Beiträge von Paul Scheerbart, Erich Baron und Adolf Behne bringt. Aus der ersten Ankündigung des Werkes, das an dieser Stelle noch eine besondere Wertung erfahren soll, sind folgende Sätze hervorzuheben:

Das Buch ist ein Aufruf zuuu Bauen, der an die Allgemeinheit ergeht und vornehmlich an die jungen Architekten ... ein erstes Buch über Architektur, das keine Fachangelegenheit ist und auch keine wirtschaftliche Angelegenheit, sondern die Besserung aller materiellen, wirtschaftlichen, sozialen Probleme und Untersuchungen durch eine Idee. Über und aus der Masse endlosen Materials erhebt sich in Bruno Tauts Darstellung eine Gestaltung, eine Form, ein Ideal ... eine Aufgabe solcher Art, daß ihre Durchführung wichtig ist, nicht nur für die Herstellung und Ausführung der Sache, sondern mindestens ebensosehr für die bauenden Menschen selbst. Es sollen aus Menschen, die zehn Stunden des Tages fronen und den Rest des Tages sich amüsieren, andere Menschen werden ... Menschen, die bauen. Dann könnte die „Stadtkrone" eine erste Frucht aus den städtebaulichen und Gartenstadtbestrebungen sein, und es würde sich über dem leeren Chaos der Städte eine bekrönende, große, sinnvolle Form erheben, der Anfang einer Verschönerung des Sternes Erde durch eine Betätigung der „höheren Bauluft", wie sie als erster Paul Scheerbart seit 1889 in Deutschland verherrlicht hat.

Paula Modersohn

Im Verlag von Kurt Wolff, Leipzig, ist soeben die mit Sorgfalt vorbereitete und reich illustrierte Veröffentlichung des Werkes der Paula Modersohn erschienen, die Gustav Pauli zum Verfasser hat. Das Buch, über dessen Wert an dieser Stelle noch im einzelnen gesprochen werden soll, erscheint als erster Band einer neuen Serie unter dem Titel „Das neue Bild, Bücher für die Kunst der Gegenwart", herausgegeben von Carl Georg Heise.

Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts

Von Julius Baum ist soeben bei der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart, der große Spezialkatalog der Plastiksammlung der Württembergischen Altertümersammlungen erschienen, der sich würdig nach Ausstattung und Bearbeitung an die früher erschienenen Bände, welche die Bestände der Sammlung an Ludwigsburger Porzellan und an schwäbischen Glasmalereien behandeln, anschließt. Die Bedeutung der Stutt-

garter Sammlung deutſcher Plaſtiken beruht vor allem darin, daß die Werke aus einem verhältnismäßig engen Gebiet ſtammen und daß ihre genaue Herkunft, bisweilen auch ihre Entſtehungszeit, bekannt iſt. Sie bieten dadurch eine ſichere Grundlage und ein in ſeiner örtlichen Beſchränkung reiches Material für das wichtige Sonderkapitel ſchwäbiſcher Kunſtgeſchichte. Den Beziehungen, die zwiſchen der Kunſtübung des ſchwäbiſchen Stammes und der allgemeinen Kunſtentwicklung herüber und hinüber laufen, geht der Verfaſſer des Katalogs in einer groß angelegten, auch ihrerſeits reich illuſtrierten Einleitung nach, läßt es aber ebenſo bei der Einzelbeſchreibung der Bildwerke nicht an Ausblicken und Beziehungen zur außerſchwäbiſchen Kunſt fehlen.

* * *

Die Verlagsanſtalt Alexander Koch, Darmſtadt, kündigt von Emanuel von Seidl an: Mein Stadt- und Landhaus. Der Künſtler gibt dem Buche folgende Widmung mit: In dieſem Buch will ich zu meinen Gleichgeſinnten ſprechen: Wer es beſitzt, der möge daraus entnehmen, wie ich baue, zugleich, wie ich empfinde, und ſo möge dies das Band ſein, das uns verbindet. Das Buch koſtet mit 80 photographiſchen Wiedergaben M. 32.—, in echt Japan M. 40.—

Von Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaiſſance in Italien, erſcheint im Verlag von Alfred Kröner, Leipzig, die 12. Auflage, die von Ludwig Geiger beſorgt iſt. Die 2 Bände koſten geheftet M. 21.—, gebunden M. 28.— zuzüglich 20% Teuerungszuſchlag. Auch der Verlag von Julius Bard, Berlin, kündigt 2 Neuauflagen an. Das eine iſt Albrecht Dürers Schriftlicher Nachlaß, wovon die 3. Auflage zum Preiſe von M. 9.— herauskommt, die andere Giorgio Vasari, Künſtler der Renaiſſance, wovon die 4. von Ernſt Jaffé beſorgte Auflage zum gleichen Preis angekündigt wird. In „Aus Natur und Geiſteswelt", B. G. Teubner, Leipzig, erſcheint in 2. Auflage: Matthei, Deutſche Baukunſt in der Renaiſſance- und Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. (Kart. M. 1.60, geb. M. 1.90.)

Der zweite Teil der Kunſtgeſchichte von Adolf Springer, Frühchriſtliche Kunſt und Mittelalter, erſcheint jetzt ebenfalls im Verlag von Alfred Kröner in neuer, umgearbeiteter Auflage. Bearbeitet von Joſef Neuwirth. Geh. M. 15.—, geb. M. 20.—. Außer Band II iſt gegenwärtig lieferbar Band III. Band V wird vorausſichtlich im Auguſt, Band I und IV vor Weihnachten in neuer Auflage erſcheinen.

Im Verlag Ernſt Wasmuth, Berlin, erſchien das 5. Heft der Kunſthefte. Plakatkunſt und Revolution betitelt, von Oskar Gehrig, mit 13 Tafeln, darunter 8 Farbentafeln und 4 Textabbildungen verſehen. M. 3.60.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Neue Liebhaberdrucke.

Wenn der Verlag Parcus & Co. in München die herbſtliche Rokokogeſchichte in Verſen „Schloß Rendezvous" von Hans Frhrn. von Hammerſtein bei Spamer in Leipzig auf handgeſchöpftes Bütten drucken, die Lithographien dazu bei Meißner & Buch in Leipzig auf der Handpreſſe abziehen, 100 Stück vor der Schrift vom Künſtler handkolorieren und ſignieren, die Einbände für dieſe 100 aus Seide von Guſtav Fritzſche in Leipzig anfertigen, für die anderen 400 Stück einen Pappband mit grünem Seidenrücken herſtellen und mit einem Überzugspapier mit einer farbigen Steinzeichnung ſchmücken läßt, den Preis für die 100 ariſtokratiſchen Exemplare mit 200 M., den für die plebejiſchen mit 80 M. anſetzt, ſo tut er damit nichts Originelles. Daß er aber zur Ausſtattung und Illuſtrierung dieſer graziöſen Versnovelle, an der alles Rokoko iſt, Hugo Steiner-Prag in Leipzig gewonnen hat, das iſt ſein Verdienſt; denn Steiner-Prag, der Illuſtrator des Clavigo, des Don Juan, des Golem, iſt der rechte Mann, um in ſeinen Bildern die Stimmung zu geben, die in dem Park um ein zierliches Rokokoſchlößchen ſchwingt oder die lauſchigen Zimmer dieſes Liebesſchlupfwinkels ſchwül durchweht. Und ſo verſtärken denn ſeine ſechs zarten, fein getönten Lithographien mit all ihren Requiſiten des amouröſen Rokoko ſehr glücklich den prikkelnden Reiz dieſer galanten, mehr andeutenden als ausführenden Liebesnovelle: ein Buch, an dem der Bücherfreund Freude haben kann.

Wer die modernen Luxusdrucke verfolgt, weiß, daß ſie ſeit langem das Schwergewicht auf die Illuſtrierung, auf die Graphik, die nicht mehr fehlen darf, legen, daß ſich infolgedeſſen die Illuſtration nicht mehr nur begnügt, den Text zu begleiten, ſondern ſich häufig ſo breit macht, daß der Text zur Nebenſache herabſinkt. Der Künſtler vergewaltigt den Verleger, und die Mehrzahl der Verleger läßt ſich gern dieſe Vergewaltigung gefallen; denn was heute ſo ein richtiger Luxusdruck iſt, der muß nun einmal illuſtriert, möglichſt reich illuſtriert ſein. So will es die „luxuriöſe" Entwicklung der Buchkunſt! Eine böſe Entwicklung, die übrigens

durch das Wort „Luxus"druck treffend gekennzeichnet wird, weil Luxus Übertreibung ist. Wir haben uns an diese Bezeichnung gewöhnt und sprechen sie aus Bequemlichkeit nach. Luxusdrucke sind für die Bücherhamster; der Bücherfreund will den Vorzugsdruck, wie ihn uns Hans v. Weber zuerst bescherte und noch beschert: das Buch, das das Hauptgewicht auf die Drucktechnik, auf das Typographische legt und ganz ohne Illustration bestehen kann.

Solche Bücher, bei denen die drucktechnische Vollkommenheit und der zum Inhalt passende Einband die Hauptsache sind, werden unter den modernen Luxusdrucken immer seltener. Mit um so größerer Freude nehmen wir die beiden Bücher in die Hand, die die Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei ihren Mitgliedern jetzt verspätet als Jahresgaben für 1917 und 1918 dargebracht hat: „Germania an ihre Kinder. Heinrich von Kleists eigenhändige Niederschrift", in Nachbildung der Urschrift mit einer literarhistorischen Einleitung herausgegeben von Georg Minde-Pouet, und „Aus den Briefen der Göschensammlung des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig", hrsg. von J. Goldfriedrich mit 12 Blatt Handschriftennachbildungen von Klopstock, Graf Stolberg, Göschen, Seume, Iffland, Herder, Tieck u. a. Beide Bücher, auch inhaltlich von großer Bedeutung für die literarhistorische Forschung, wirken lediglich, auf alle Mätzchen verzichtend, durch Papier, Druck (einmal W. Drugulin, das andere Mal Poeschel & Trepte in Leipzig) und Einband (E. A. Enders in Leipzig), die trefflich dem Inhalt angepaßt sind. Dafür hat aber auch Walter Tiemann, ein Führer der deutschen Buchkunst, die Herstellung überwacht. Dem Pappband der „Germania" hat er marmorierten Buntpapierbezug gegeben und ein stilechtes Titelschild aufgeklebt, dem Pappband der „Briefe der Göschensammlung" ließ er die gelblichgraue Naturfarbe, druckte ihm einen Holzschnitt des Göschen-Signets auf und faßte ihn mit einer diskreten Zierleiste ein. Außerdem zeichnete er für den Titel dieses Buches noch einen Ornamentrahmen in leicht brauner Tönung und entwarf für die Gesellschaft ein sehr hübsches Buchsignet: ein von aufgehender Sonne bestrahltes, aus einem aufgeschlagenen Buche emporwachsendes junges Reis, das der Name der Gesellschaft in schöner Antiqua oval umrahmt. Beide Drucke sind nicht für den Handel bestimmt und werden nur an Mitglieder ausgegeben. Minde-Pouet.

* * *

Der Verlag von Fritz Gurlitt (Berlin) zeigt einen Neudruck der Leiblschen Graphik an, der von O. Felsing ausgeführt worden ist. In Anbetracht der Wichtigkeit Leibls für die deutsche Graphik ist dies aufs lebhafteste zu begrüßen. Die Gesamtauflage beträgt 100 Exemplare. Nr. I-VIII kosten im Subskriptionspreis M. 1000.—, Nr. IX-XX M. 700, Nr. XXI-C M. 400. Die 11 Radierungen sind auf holländischem Bütten gedruckt.

In den Avalun-Drucken (Wien) sind soeben vier graphische Blätter des zu früh verstorbenen, originell begabten Österreichers Egon Schiele erschienen. Sie werden auch in Deutschland lebhaftem Interesse begegnen. Es sind zwei Radierungen: „Kümmernis" und „Kauernde" und zwei Steindrucke: „Bildnis Paris Gütersloh" und „Mädchenakt". Von ersteren sind vorhanden: 50 Ex. auf Japan zu M. 150.—, 50 Ex. auf französisch Bütten zu M. 100.— und 100 Abzüge auf Maximilianicobütten zu M. 60.—. Die Lithographien erscheinen in 25 Abzügen auf Kupferdruckbütten (M. 80.—) und 100 Abzügen auf Lithographiehadernstoff (M. 50.—). — An sonstigen graphischen Arbeiten hat Schiele nur noch zwei Porträtradierungen geschaffen, die in Wien sehr gesucht sind. Auch die angekündigten Graphiken dürften von den moderner orientierten Sammlern bald sehr begehrt werden.

Hubert Wilm hat einen Oeuvrekatalog erhalten. Es ist ein handliches Bändchen, hübsch gebunden und mit 68 allerdings recht kleinen, aber scharfen Autotypien illustriert (bei Ludwig Möller, Lübeck). Das Geleitwort ist von Dr. E. W. Bredt-München, das Vorwort von Richard Braungart, das beschreibende Verzeichnis selber von Anni Wilm. Das Büchlein kommt in zwei Ausgaben heraus: A mit einer originalen Radierung des Künstlers (200 Ex.) zu M. 18.—, B (unnummeriert) gebunden M. 3.50. Es ist für Liebhaber Wilmscher Graphik ein selbstverständlicher Besitz.

Eine dem Gedächtnis Karl Thylmanns gewidmete und in der Tat des 1916 gefallenen Künstlers würdige Zusammenstellung seiner hauptsächlichsten Holzschnitte gibt der Furche-Verlag (Berlin) heraus. Die Anregung stammt von Otto Schönhagen; die feinsinnige Einführung verfaßte Prof. Dr. Friedrich Back in Darmstadt. Die Ausstattung des preiswerten Bändchens ist geschmackvoll und von gediegener Einfachheit, die Wiedergabe der phantasievollen und technisch außerordentlich sicheren und echtholzschnittmäßigen Blätter Thylmanns einwandfrei.

H. Voss.

Verſchiedenes

Die Entführung von Wiener Kunſtwerken nach Italien,

eine Darlegung unſeres Rechtsſtandpunktes von Dr. Hans Tietze. Mit einem offenen Brief an die italieniſchen Fachgenoſſen von Dr. Max Dvořák. (Kunſtverlag A. Schroll & Co., Wien 1919.)

In der mit 16 Abbildungen der wertvollſten der entführten Bilder ausgeſtatteten Broſchüre legt Tietze mit Anführung der betreffenden Dokumente zunächſt den öſterreichiſchen Rechtsſtandpunkt dar und geht dann im einzelnen auf die Berechtigung oder Nichtberechtigung der italieniſchen Forderungen ein und zwar betreffend 1. die mantuaniſchen Gobelins, 2. die Bilderſendung von 1816, 3. die Bilderſendung von 1838, 4. die Beweinung Chriſti des Antonello da Messina, 5. die 1797 nach Paris gebrachten Zimelien der Markus-Bibliothek, 6. Autographen, 7. die Handſchriften aus Neapel, 8. Muſikaliſche Drucke aus der Markus-Bibliothek, 9. die Eſtenſiſchen Handſchriften, 10. ſechs Inukabeln der Marciana und eine Büſte des Kaiſers Franz I. von Canova, 11. Handſchriften aus Trient. Das vollſtändige Verzeichnis der entführten Kunſtſchätze umfaßt 90 Bilder aus der Akademie der bildenden Künſte, 66 aus dem kunſthiſtoriſchen Hofmuſeum und 157 Werke aus der Hofbibliothek. Über die der Broſchüre zugrunde liegenden Vorgänge wurde im Märzhefte des „Cicerone“ eingehend berichtet. Der offene Brief von Prof. M. Dvořák appelliert an die bei gebildeten Völkern vorauszuſetzende loyale und vornehme Geſinnung, verweiſt auf die Verdienſte der öſterreichiſchen und deutſchen Wiſſenſchaft in der Erforſchung der italieniſchen Kunſtentwicklung gegenüber denen anderer Nationen, vor allem der der Italiener ſelbſt und bringt die einſeitigen und eigennützigen Beziehungen anderer Völker zur italieniſchen Kunſt zur Sprache, die in dem entſetzlichen „Kunſtſchacher“ unſerer Zeit gipfeln.

H. G.

Bremen

Der Termin für die auf S. 6 des Inſeratenteils von Nr. 8 ausgeſchriebene Stelle eines Direktors des Gewerbe-Muſeums iſt bis zum 20. Juni verlängert worden. Außer Lebenslauf und Zeugniſſen ſind auch Literaturnachweiſe erwünſcht.

London

Der Maler Sir William Orpen hat von der engliſchen Regierung den offiziellen Auftrag bekommen, von der Friedenskonferenz in Verſailles eine Anzahl von Gemälden zu malen.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Amſterdam

Auf den 3. Juni hat die Firma A. Mak eine reichhaltige Verſteigerung angeſetzt von Delfter Fayencen, europäiſchen Porzellan und Gemälden alter Meiſter.

Berlin

Am 3. und 4. Juni findet in Rudolph Lepkes Kunſt-Auktions-Haus die letzte größere Verſteigerung von wertvollen alten Gemälden und Antiquitäten ſtatt. Es handelt ſich in der Hauptſache um den Nachlaß des Freiherrn Hugo von Mecklenburg auf Schloß Pantlitz, deſſen größerer Beſtandteil bereits im Jahre 1916 am gleichen Ort verſteigert wurde. Damals wurden die alten Gemälde nicht zum Ausgebot gebracht, ebenſo ein Teil der kunſtgewerblichen Arbeiten, die jetzt vereint mit Beiträgen aus anderem Privatbeſitz in einem reich illuſtrierten Katalog beſchrieben ſind. Unter den alten Meiſtern ſind einige, die auch Bedeutung für Sammler größeren Stils haben: zwei ganz prächtige Cranachs, ein hervorragender kleiner Paulus Potter, der nicht häufig vorkommende Emanuel Murant, ein bezeichneter Jakob Ochtervelt, mit einem ſehr anſprechenden Sujet, ein außergewöhnlich guter Abraham Storck, ein kleiner A. v. Oſtade, Jacob van Ruisdael, de Witte und ein ſehr charakteriſtiſcher und gut erhaltener van der Neer. — Unter dem Kunſtgewerbe ſind eine Anzahl ſehr ſchöner Barockſchränke und franzöſiſche und deutſche Möbel des 18. und 19. Jahrhunderts mit alten Aubuiſſonbezügen beſonders hervorzuheben. Eine kleine, aber wertvolle Gruppe für ſich bildet die gotiſche Holzplaſtik, in der beſondere thüringiſche und fränkiſche Arbeiten um 1500 in alter Faſſung vorkommen. Unter vielen Arbeiten der Kleinkunſt, alten Elfenbeinminiaturen, ſei noch beſonders hingewieſen auf einen außergewöhnlichen ſilbervergoldeten Deckelpokal, Nürnberg 16. Jahrhundert, und ein Paar große Chinavaſen, Drachenblau mit ausgeſparten Reſerven, 17. Jahrhundert.

Der Katalog führt die Nr. 1830 und iſt koſtenlos zu beziehen.

London

Die bekannte Sammlung des ſchon vor neun Jahren verſtorbenen Sir George A. Drummond in Montreal wird auf dem Verſteigerungswege aufgelöſt werden, und zwar nicht, wie zu erwarten war, in New York, ſondern ſie wird

in London Ende Juni bei Chriſtie's unter den Hammer kommen. Dies iſt eine außerordentliche Vertrauenskundgebung für den in den letzten Monaten ſich raſch erholenden Londoner Kunſthandel, wohl aber auch nur deshalb möglich, weil die großen amerikaniſchen Kunſthändlerfirmen und Sammler in London ihre Vertreter oder Agenten haben, ſo daß man noch keineswegs etwa von einem Zurückfließen amerikaniſchen Kunſtbeſitzes nach Europa ſprechen kann. Die Sammlung Drummond iſt vor allem reich an gehaltvollen Werken der Barbizonſchule; Coroſ, Daubigny, Diaz, Millet, Troyon ſind u. a. vertreten. So findet man von Daubigny deſſen „Rentrée des moutons", für die ſchon 1889 in der Verſteigerung Secrétan — alſo vor der großen Preisſteigerung der Barbizonmeiſter — Frcs. 42000.— gezahlt worden waren. Von den holländiſchen Meiſtern des 19. Jahrhunderts enthält die Sammlung Werke der drei Brüder Maris, von Bosboom und Joſef Israels; ferner engliſche Gemälde von Turner, Conſtable und Watts. Nicht weniger glänzend ſind die alten Meiſter vertreten. Die wertvollſten Stücke dürften hier das 1643 datierte Bildnis des Joſef Coymans von Frans Hals und das Tiſchgebet von Pieter de Hooch ſein. (Das letztgenannte brachte in der Verſteigerung Bingham Mildmay 1893 £ 2625 auf.) Sodann eine Gebirgslandſchaft mit Waſſerfall von Jacob Ruisdael. Von den ſpaniſchen Großen endlich enthält die Sammlung, die im ganzen gegen 200 Nummern zählt, ein Porträt Philipps IV. von Velasquez und zwei Goyas. H.

Stattgehabte Verſteigerungen

Amſterdam

Verſteigerung P. Langerhuizen Lzn., Handzeichnungen alter, hauptſächlich holländiſcher Meiſter, bei Fred. Muller & Co., vom 29. April —2. Mai. Die Preiſe liefen außordentlich hoch.

Kat.-Nr.		Gulden
12	H. Avercamp, Sturm auf der Zuiderſee	180
13	— Fiſcher (Prentenkabinett)	200
14	— Sechs Fiſcher	330
15	— Auf dem Weg zum Markt (Prentenkabinett)	540
20	L. Backhuyzen, Blick auf Amſterdam	300
22	— Ausfahrt der Flotte (Lugt)	170
23	— Ankunft des Prinzen von Oranien in Scheveningen	410
31	P. Barbiers, Zwei Landſchaften (M. Elte)	570
45	G. van Battem, Winterlandſchaft (Fred. Muller & Co.)	940
47	— Dorffeſt (Houthakker)	350
50	Claes v. Bereſteyn, Dünenlandſchaft (Jhr. v. Befeſteyn)	250
52	C. Bega, Der Dorfchirurg (R. W. P. de Vries)	190
56	N. Berchem, Italien. Landſchaft (R. W. P. de Vries)	260
67	J. de Beyer, Das Rokin in Amſterdam (v. Eeghen)	250
74	D. de Blieck, Inneres der Peterskirche in Rom (Prentenkabinett)	210
84	H. Bol, Dorffeſt (Prentenkabinett)	300
86	A. van Borſſum, Eisſzene, (Fred. Muller & Co.)	450
87	— Enten	210
96	L. Bramer, Kreuztragung Chriſti (Houthakker	110
99	J. de Bray, Herrenbildnis (Teyler-Muſ. Haarlem)	650
101	S. de Bray, Anbetung der Hirten	230
105	Jan Breughel, Dorf am Fluß (Prentenkabinett)	1025
108	— Landſtraße (Fred. Muller & Co.)	400
109	— An der Schelde (Fred. Muller & Co.)	530
118	P. Breughel d. Ä., Dorfbeluſtigung (Prentenkabinett)	1500
133	J. Cats, Landſchaft	420
140	— Ruhende Schnitter	625
144	— Winterlandſchaft (Prentenkabinett)	400
169/170	— Zwei Landſchaften (Prentenk.)	130
194	Hendr. van Cleef, Landſchaft (Prentenkabinett)	510
195	Hendr. de Clerck, Chriſtus am Kreuz	105
197	P. Codde, Tricktrackſpieler	410
206	A. Cuyp, Landſchaft (Hofſtede de Groot)	200
218	L. Doomer, Blick auf Angers (Fred. Muller & Co.)	600
219	— Blick auf Nantes (Houthakker)	470
220	— „ (Fred. Muller & Co.)	480
221	— Brunnen in Tours (Fred. Muller & Co.)	600
222	— Ein Stadttor von Augsburg (Fred. Muller & Co.)	1500
224	— Blick auf Köln, vom Rhein aus geſehen	550
225	— Rheinlandſchaft bei Rolandseck (Hofſtede de Groot)	400
226	— Der Elterberg (Prentenkabinett)	2000
227	— Weinpreſſe (Hofſtede de Groot)	610
244	C. Duſart, Jahrmarkt	260
249	Rembrandt, Schule, Jünglingsakt (Houthakker)	500
250	— Blick auf Amſterdam (Houthakker)	800
257	G. van den Eeckhout, Träumeriſcher Jüngling	1350
262/263	J. Eſſelens, Zwei Landſchaften (Fred. Muller & Co.)	240

Kat.-Nr.		Gulden
268	A. van Everdingen, Die zwölf Monate (R. W. P. de Vries)	300
275	J. E. La Fargue, Blick auf den Haag (Douwes)	1250
284	P. C. La Fargue, Das Roomhuis beim Haag (Gem. Muſ., Der Haag)	250
310	A. de Gelder, Die Ehebrecherin (Fred. Muller & Co.)	550
311	— Salomo unter den Weiſen (Fred. Muller & Co.)	580
312	Marcus Gheraerts, Landſchaft (Prentenkabinett)	650
314	J. de Gheyn, Studienblatt (Fred. Muller & Co.)	770
324	H. Goltzius, Knabenbildnis, Silberſtift (Fred. Muller & Co.)	610
327	— Bildnis eines Greiſes, Silberſtift (Prentenkabinett)	720
328	— Bildnis von Jan Rz. Schouten, Silberſtift (Hofſtede de Groot)	200
331	J. van Goyen, Bauern auf der Straße (Kröller)	400
335	— Winterſchaft (Kröller)	300
338	— Stadt an einem Fluß (Kröller)	430
365/366	M. van Humskerck, Zwei bibliſche Zeichnungen (Houthakker)	200
369	G. de Heer, Bauern in der Scheune (Komter)	180
395	R. de Hooghe, Reiter (Prentenkabinett)	95
397	S. van Hoogſtraten, Abraham und die Engel (Fred. Muller & Co.)	520
401	G. Houckgeeſt, Kircheninneres (Fred. Muller & Co.)	270
405	J. Hulswit, Motiv bei Amſterdam (Douwes)	280
428	David Joriſe, Der Hauptmann von Kapernaum (R. W. P. de Vries)	220
440	H. Kobell jr., Auf dem Y vor Amſterdam	660
442	Ph. Koninck, Blick auf das Städtchen Raveſteyn	610
450	D. Langendyk, Der Krieg, Folge von 30 Blättern (Elte)	1550
451	— Kriegsereigniſſe, Folge von 30 Bl. (Fred. Muller & Co.)	1675
481	J. Leupenius, Herrenbildnis (Prentenk.)	320
482	— Stadt am Waſſer (R. W. P. de Vries)	220
487	P. van Liender, Motiv aus Amſterdam (Douwes)	240
497	J. Lievens, Waldlandſchaft (Kröller)	240

(Forſetzung folgt.) H.

Verſteigerung bei Fred. Muller & Co. am 6. Mai.

a) Silber und Bronzen aus dem Beſitz der Fürſtin Demidoff in Kief:

Kat.-Nr.		Gulden
I	Tafelgedeck, Silber, Augsburger Arbeit von etwa 1760	38500
II	Tafelgedeck, Silber, mit St. Petersburger Merkzeichen von 1816	25000
III	Zwei ſilberne Kandelaber mit St. Petersburger Merkzeichen von 1816	10500
XVII	Uhr und zwei Kandelaber, Bronze, Empire	8000

* * *

91	Fünfteilige Kamingarnitur, chineſ. Porzellan, königsblau, aus Amſterdamer Privatbeſitz	29000

* * *

b) Gemälde neuer Meiſter aus verſchiedenem Privatbeſitz:

104	G. H. Breitner, Packhäuſer in Amſterdam	5000
105	J. B. C. Corot, Flußlandſchaft	8700
106	— Südl. Landſchaft	8700
109	Fantin-Latour, Blumenſtrauß	3850
110	— Nymphe	2200
112	Joz. Israels, Die junge Näherin	3500
113	— Leſende Frau	2000
115	A. Mancini, Frauenbildnis	700
116	J. Maris, Hafenſtadt	6100
117	— Dorflandſchaft	3000
118	W. Maris, Enten	950
121	A. Monticelli, Spaziergang	7000
122	A. Neuhuys, Die kleine Mutter	3300
126	J. H. Weißenbruch, Landſchaft	2000
129	F. Ziem, Venedig	2200
130	J. Bosboom, Inneres der portugieſiſchen Synagoge in Amſterdam	12000
131	Joz. Israels, Junge Mutter	34000
132	J. Maris, Sommerabend	11000
134	Joz. Israels, Fiſchermädchen	1400
135	W. Maris, Wildenten	2800
136	A. Neuhuys, Das neue Schweſterchen	3700

Berlin

Bei der Verſteigerung einer Bücherſammlung der Firma S. Martin Fraenkel wurden folgende Preiſe erzielt:

Kat.-Nr.		Mark
1	Terentius, Venetiis in aedibus Aldi et Andreae Soceri, 1517	84
5	Anthologie Satirique, Luxembourg, 1876—78	365
9	Aucaſſin et Nicolette, Aus dem Altfranzöſiſchen ins Engliſche überſetzt von M. Weſt. Mit Bildern und reichem Buchſchmuck von Evelyn Paul. London (ca. 1910)	170
15	Balzac, D'une pauvre qui avait nom: Le vieux par chemins. Paris 1914. Bilder von J. Lémard	250
27	Le Bibliophile, Paris 1868—1873	355

Kat.-Nr.		Mark
33	Bierbaum, O. J., Der bunte Vogel von 1897. — derſ. von 1899	26
39	Boccaccio, Decameron. Überſetzt von Weſſelski. Inſel-Verlag 1912	110
48	Brantôme, Oeuvres complètes. Paris 1822	210
51	(Du Buisson), Le tableau de la volupté, 1771	110
58	Carlyle, Th., Geſchichte Friedrichs II. Luxusausgabe. Berlin 1916—18	390
76	Les Conteurs galants des XVIIe et XVIIIe siècles. Paris 1894	130
81	Crébillon Fils, Tableaus des moeurs du temps. (Paris ca. 1880)	105
94	Dickens Werke, ausgewählt und eingeleitet von Stefan Zweig. Leipzig, (Inſel)	150
98	Catalogue raisonné of books printed and published at the Dores Press	125
100	Goethe, Iphigenie, Doves Press	610
104	Shakeſpeare, The tragedie of Anthony and Cleopatra, Doves Press	460
106	— The tragical historie of Hamlet, Doves Press	450
107	— Lucrece, Doves Press	310
126	Browning, Robert, Flight of the duchess. Essex House Press	220
127	Burns, Robert, Tam o'shanter, Essex House Press	320
133	Milton, Comus, Essex House Press	250
135	Shakeſpeare, W., The poems, Essex House Press	220
137	Tennyson, Alfred, Maud. Essex House Press	220
154	Fontane, Der ſchleswig-holſteinſche Krieg im Jahre 1864. — Der deutſche Krieg von 1866. — Der Krieg gegen Frankreich	86
165	Fuchs, Illuſtrierte Sittengeſchichte. 3 Bde. und 3 Ergänzungsbände	325
168	— u. Kind, Die Weiberherrſchaft. (Mit Ergänzungsband)	125
169	Galle, Passio et resurrectio Domini Nostri Jeſu Chriſti. Antw. 1605	295
173	Gautier, La mille et deuxième nuit. Illustrée de neuf compositions par Ad. Lalauze. Die neun Radierungen in je zwei Zuſtänden, der erſte Abzug mit Remarque	225
188	Geſchichten aus dem alten Pilaval, hrsg. von Paul Ernſt	85
202	Schriften der Goethe-Geſellſchaft. Bd. 1—31	125
218	Haller, A. v., Les Alpes. Bern 1795	70
230	Hoffmann, E. T. A., Sämtliche Werke, hrsg. von C. G. von Maaßen	255
233	Hoffmannsthal, Die Wege und die Begegnungen. 1913. Bremer Preſſe	130
240	Hyperion Eine Zweimonatsſchrift, Jahrg. I—II.	190
255	Tennyſon, Maud, Kelmscott Press	335
258	Kleiſts ſämtl. Werke. Hrsg. von Wilhelm Herzog	75
267	Lafontaine, Contes. Avec Illustrations de Fragonard, Réimpression. Paris 1883. Vorzugsausgabe	280
270	Langenſcheidtſche Bibliothek ſämtlicher griechiſchen und römiſchen Klaſſiker	410
271	Lemonnyer, J., Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amonr	225
274	Le Sage. Le Diable boiteux. Paris 1868. Luxusausgabe	180
285	Mauclair, C., Florence. Paris (ca. 1895)	75
296	Molière, Oeuvres, par M. Bret. 6 Bde. Paris 1804	1450
297	— Les precieuses ridicules. Le beourgois-gentilhomme. Le medicin malgrè luz. Paris, 1867 und 1874	190
302	Muſäus, J. A., Die deutſchen Volksmärchen. München (G. Müller)	31
304	Muſſet, Les nuits. — Rolla. Paris 1912	165
306	— Le Rhin Allemand. Paris 1917	125
313	Napoléon, Papiers et correspondance de la familie Impériale	265
345	Rackham, Book of picture. London 1913	165
347	Recueil de pièces rares et facétieuses anciennes et modernes. Paris 1872	265
357	Reumont, Geſchichte der Stadt Rom	66
387	Rechberg, Les peuples de la Russie. Paris 1812/13	420
388	v. Strahlenberg. Das Nord- u. Öſtliche Theil von Europa und Aſia. Stockholm 1730	170
389	Sade, Aline et Valcour. Bruxelles 1828	175
395	Schaukal, Die Märchen von Hans Bürgers Kindheit. München 1913	7
397	Schinkel, C. F., Sammlung architektoniſcher Entwürfe. Potsdam 1841—45	125
399	Schnitzler, Reigen	145
410	Speculum poenitentia. Ueberlingen 1603	405
420	Tauſend und eine Nacht, überſetzt von Weil	44
421	— Les 1001 nuits. Réimpression. Paris 1881	82
423	Napier, The homes and haunts of Alfred Lord Tennyſon. Glasgow 1892	470
424	Thackeray, Geſammelte Werke, überſetzt von H. Conrad	155
430	Treſſan, Oeuvres choisies. Paris 1787	125
431	Turgenjew, Sämtliche Werke, München 1910	80

Kat.-Nr.		Mark
451	Voyages Imaginaires, Bd. 1—36. Amſterdam 1787	250
453	Katalog der Bücher des verſtorbenen Bibliophilen Gotthilf Weisſtein, hrsg. von Fedor v. Zobeltitz. Berlin 1913.	23
454	Widmungsblätter an Herrn Heinrich Reclam beim Erſcheinen der Nr 5000 von Reclams Univerſal-Bibliothek	32
457	Winkelmann, Histoire de l'art chez les anciens. Paris (1789)	130
460	Der Zwiebelfiſch. Jahrg. I—VI	100

Haag

Verſteigerung im Kunſtzaal Kleykamp am 5. Mai, Gemälde neuerer Meiſter aus engliſchem Beſitz.

Kat.-Nr.		Gulden
2	Joz. Israels, Der Wucherer	14500
3	Jacob Maris, Das Fährboot	19000
4	— Hafen	4000
5	— Aufziehbrücke (Aquarell)	9000
7	— Landſchaft, ganz kleines Bildchen	4100
9	J. H. Weißenbruch, Windiges Wettar	5000

London

In dreitägiger Verſteigerung kam bei Bruton, Knorles & Co. das Inventar des Schloſſes Batsford Park (Glouceſterſhire) des Lord Redesdale unter den Hammer, wovon am 2. Mai die Gemälde. (Eine Reihe von Familienbildniſſen war ſchon am 1. April bei Chriſties verſteigert worden.) Das koſtbarſte Stück war das Bildnis der Mary Freeman von Joshua Reynolds, das mit 5000 Guineas eingeſetzt und für £ 15540 zugeſchlagen wurde (Käufer: Tooth, während das Gegenſtück, das Bildnis des Thomas Edward Freeman von Prince Hoare es nur auf £ 430 bringen konnte.

Bei Chriſties wurden, ebenfalls am 2. Mai, die Sammlungen C. D. Rudd. u. a. verſteigert, in der Hauptſache Zeichnungen von Meiſtern des 19. Jahrhunderts. Sehr hoch gingen die 11 Blätter von Birket Forſter, von denen eines, Sonnenuntergang anf der Themſe, £ 1680 erzielte (Sampſon); der niedrigſte Zuſchlag war immer noch £ 115. Zwei Aquarelle von Copley Fielding brachten £ 892 und £ 504 (Agnew), eine Zeichnung von Roſa Bonheur £ 756 (Gooden & Fox), drei Blätter von P. de Wint £ 997, £ 681 und £ 735.

J. F. Lewis, Motiv aus Kairo (Goodon & Fox)		966 £
Roſa Bonheur, Kühe (Peacock)		672 „
Peter Graham, ? (Sampſon)		483 „
J. M. W. Turner, Blick auf Luzern, Aquarell, ehemals in der Sammlg. Ruskin (Sampſon)		2600 £

(Dasſelbe Bild 1882: £ 682, 1899: £ 1365.)

H.

Wien

Am 14. und 15. April fand bei Dr. Ignaz Schwarz I. Habsburgergaſſe 3 die Auktion von Handzeichnungen alter und moderner Meiſter ſtatt, die unlängſt hier angekündigt worden war. Unter dem Eindruck der üblen politiſchen Lage, den Nachrichten aus Ungarn und der drohenden Vermögensabgabe, deren Modalitäten noch immer zu allen Vermutungen Spielraum geben, war die bei Handzeichnungen ohnedies nicht zu große Nachfrage, ziemlich ſchwach. Die bemerkenswerteſten Preiſe waren:

Kat.-Nr.		K
1	Hans Aachen, Geburt Chriſti	200
10	Federigo Baroccio, Studienkopf eines alten Mannes	200
16	Jan Biliverti, Diana	200
18	William Blake, Höllendarſtellung	320
34	Bartholomäus Breenbergh, Römiſche Ruinen mit Staffage	160
35	Paul Bril, Waldlandſchaft mit Ausblick	150
36	Derſelbe, Landſchaft mit Staffage	220
87	Hieronymus Cock, Landſchaft	150
96	Deutſch, Ende des 16. Jahrh., Stadtanſicht mit gotiſcher Kirche	185
102	Deutſch, 18. Jahrh., Muſikerporträt	150
119	Engliſch, 18. Jahrh., Waldlandſchaft	450
120	Engliſch, zweite Hälfte des 18. Jahrh. Karikaturenkopf	150
128	Ferrareſiſch um 1520, Rückkehr des verlorenen Sohnes	190
147	Franzöſiſch, 17. Jahrh., Art N. Pouſſins Anbetung der Hirten	210
162	Franzöſiſch, 18. Jahrh., Art des Liotard, Junge Frau, ſtehend	180
186	Hendrik Goltzius, Landſchaft, ſtaffiert	250
189	Guercino, Studienkopf einer alten Mannes	400
200	Jan Baptiſte Huet, Engel auf Wolken mit Medaillon	230
235	Johann Chriſtian Marchand, Bildnis des Markgrafen Carl Wilhelm von Brandenburg	160
253	Georg van der Myn, Krankenbeſuch	160
288	Parmegianino, Darſtellung im Tempel	150
290	Derſelbe, Venus bei der Toilette	170
314	Giulio Ceſare Procaccini, Studie zur Auffindung Moſes	450
326	Nikolaus von Ried, Kreuzigung Chriſti	170
353	Andrea Sabatini, Moſes ſchlägt Waſſer aus dem Felſen	220

Kat.-Nr.		K
362	Schiavone, Sitzender Mann mit phrygiſcher Mütze	190
363	Derſelbe, ſtehende junge Frau	200
382/3	Süddeutſcher Kleinmeiſter, Ende des 16. Jahrh., Meſſergriff	200
390	Bertel Thorwaldſen, Herkules mit Stier	160
392	Tiroler Künſtler v. Ende des 15. Jahr., Chriſtus am Kreuz	190
402	Pierino del Vaga, Die Sintflut	180
403	Derſelbe, Gruppe von drei Zuſchauern	160
406	Eſaias van der Velde, Landſchaft	150
417	Venezianiſch, 18. Jahrh., Letztes Abendmahl	200
433	Martin de Vos, Herodes und Salome	200
460	Federigo Zuccaro, Tempelgang Mariens	200
463	Derſelbe, Prudentia	150
474	Deutſcher Nazarener vom Anfang des 19. Jahrh., Grablegung Chriſti	240
477	Friedrich Gauermann, Der Brunnen in Zell am See.	620
499	Max Klinger, Waldlandſchaft bei Chatillon	2700
500	Joſef Anton Koch, Italieniſche Berglandſchaft	300
504	Francesco Paolo Micheti, Lebensgroßer Widderkopf	520
529	Adam Pynaker, Holländiſche Winterlandſchaft.	560

G. W.

Am 2. Mai eröffnete eine neue „Ausſtellungs- und Auktionshalle", wie ſie ſich ſelber nennt, mit einer Verſteigerungsausſtellung, die ältere und neuere Bilder und Antiquitäten aus drei verſchiedenen Privatſammlungen umfaßte, ihre Räume im 1. Bezirk, Tuchlaubenhaus 7a. Der Kunſthändler Artur Fränzel iſt der Inhaber, Dr. Abels der Expert dieſes Unternehmens, das mit zwei großen, durch helles Seitenlicht beleuchteten Räumen auch lebenden Künſtlern und allen ſonſtigen Veranſtaltungen des modernen Kunſtbetriebes zu Ausſtellungszwecken zur Verfügung ſtehen ſoll. Ein etwas temperamentvoll ſuggeſtiver Katalog belehrte über das zu verſteigernde Kunſtgut. Waldmüller war mit einem ſeiner typiſchen Genrebilder und zwei Porträts, der Ungar Borſos mit drei ſchönen Porträtdarſtellungen, Hans Canon mit einem Negerkopf, Carl Rudolf Huber mit einem kleinen, ausgezeichnet gemalten Parforcejagdbildchen, der Böhme Navratil mit acht kleinen wirkungsvollen Landſchaftsbildern und Auguſt Prinzhofer mit zwei Aquarellporträts von 1852 vertreten. Unter den älteren Werken war die Art des Jan Brueghel mit einem kleinen Heiligenbild im Blumenkranz, die des Correggio mit einem Bruſtbild eines kreuztragenden Chriſtus, die des Tiepolo mit zwei großen, repräſentativen Coriolanbildern und die der beiden Veroneſe mit einem Patrizierporträt und einer Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers gut vertreten. Die bemerkenswerten, erzielten Preiſe waren:

Kat.-Nr.		K
7	Alte Kopie nach François Boucher, Muſizierendes Paar im Garten	1800
8	Richard Brakenburg zugeſchrieben, Luſtige Geſellſchaft	5250
11	Cariani zugeſchrieben, Flucht nach Ägypten	2200
24 a u. b.	Jan von Goyen, Am Strande und An der Stadtmauer, zuſammen	6270
28	François Le Moyne, Faun mit Nymphe, erotiſches Drehbild	4900
29	Pietro Longhi, Maskerade	2860
31	Joos Momper und Jan Brueghel, Phantaſtiſche Gebirgslandſchaft.	3190
34/35	Frederik de Moucheron, zwei ſtaffierte Landſchaften, je	1265
40	David III. Ryckaert, Der ſchlafende Bauer	2530
45	Jan Haviksz zugeſchrieben, Der Teufel hilft das Garn abwinden	2420
48	Roſa da Tivoli, Hirt mit Herde	2200
62	Joſef Borſos, Weibliches Bildnis	1100
63	W. Bracht, Die Geſchwiſter, Doppelbildnis	1155
84	Eduard Grützner, Trinkender Kloſterbruder	2640
88	Karl Rudolf Huber, Parforcejagd	1200
99	Karl Marko d. Ä., Arkadiſche Landſchaft	2310
102	Karl Marko, d. J., Klaſſiſche Landſchaft mit Diana.	5830
129	Karl Barthol Joſeph Puettner, Motiv aus dem Prater	2520
130	Johann Mathias Ranftl, Nach dem Kirchgang.	1890
132	Johann Baptiſt Reiter, Szene aus „Paul und Virginie"	2310
134/5	Wilhelm Richter, Zwei Napoleonbilder mit Schlachtendarſtellungen, zuſammen	2200
138	Eduard Ritter, Bäuerin mit Kind	2000
140	Enrique Serra, Stiliſierte Landſchaft	7700
148	Joſeph Schwemminger, Aus dem Hochgebirge.	1980
151	Johann Till, Doppelbildnis, junge Frau mit Knaben	1050
153	Johann Georg Vollmar, Gebirgslandſchaft	3960

G. W.

Ab 20. März fand bei S. Kende und L. Schidlof, I. Rotenturmstraße 14 die 14. Kunstauktion statt, die diesmal nur Antiquitäten, zusammen 541 Nummern umschloß. Die bemerkenswertesten Preise waren:

Porzellan:

Kat.-Nr.		K
4	Altmeißener Tasse samt Untertasse mit Chinoiserien, Blaue Schwertermarke um 1740, Dekor von Herold	1050
10	Altwiener Tasse mit Untertasse, zylindrisch mit Miniaturbildern eines Perückenmachers und einer Modistin bei der Arbeit, Blauer Bindenschild um 1810	2000
12	Altwiener Biskuitgruppe, Venus und Amor, Blauer Bindenschild von 1808 Modelleurzeichen D, von Franz Karadea modelliert	1500
17	Altwiener Tasse samt Untertasse, Miniaturbild der Muttergottes mit Jesukind, Blauer Bindenschild von 1827, Malernummer 68. Bemalt von Johann Baumann	1650
24	Altwiener Schale mit Sepialandschaften in Medaillons. Wien vor der Marke um 1730	2500
25	Farbige Altwiener Porzellanuhr, Kavalier mit Dreispitz. Blauer Bindenschild um 1770	2300
31	Altwiener Tasse nebst Untertasse, Miniaturbild Nestroys. Blauer Bindenschild von 1827. Malernummer 74. gemalt von Johann Griesler	750
41	Farbige Altwiener Figur. Neptun. Blauer Bindenschild von 1760. Modelleurzeichen P. Modelliert von Anton Payer	1350
46	Altwiener Aufsatz. Blau und Gold. Blauer Bindenschild von 1822 . . .	1850
47	Zwei Altwiener Cache-Pots mit bunten Ästern und dunkelgrünen Streifen. Blauer Bindenschild von 1817 . . .	1750
51	Altwiener Tasse, Weiß mit Kobaldblau und Gold. Blauer Bindenschild von 1797. Malernummer 116. Von Franz Jansha gemalt	3200
53	Zwei Altwiener Mokkatassen samt Untertassen. Blau mit Hochgold. Blauer Bindenschild von 1788	1250
54	Altwiener Tasse samt Untertasse, unten grün, oben weiß mit Gold. Sepiaporträt eines alten Mannes. Weißer Bindenschild von 1853	1550

(Schluß folgt.)

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

London

Schon wieder ein Frans Hals! In einer Versteigerung sehr gemischten Inhalts bei Sotheby am 6. Mai war u. a. eine Nummer auf Grund des auf der Rückseite klebenden Vermerkes als Selbstbildnis von Nic. Berchem katalogisiert. Das Gemälde auf Leinwand, 94×73,5 cm, stellt einen jungen, stehenden Mann mit breitkrempigen Hut, flachem Leinenkragen und dunkelblauem Wams vor; in seiner linken, gelbbehandschuhten Hand hält er den zweiten Handschuh. Das Gemälde schien in ausgezeichnetem Zustande zu sein und war nur durch einen dicken, trüben Firnis verunstaltet. Bei der Versteigerung wurde es mit £ 100 eingesetzt, sodann aber — vermutlich zum nicht geringen Erstaunen des Ausbieters — hinaufgetrieben bis auf £ 12000, zu welchem Preise es einem Dr. C. A. Brown (fingierter Name) zugeschlagen wurde. Es soll sich, nach dem Urteil von Kennern, um ein unbezweifelbares Meisterwerk von Frans Hals von etwa 1644 handeln! H.

Wien

Am 29. März verstarb hier plötzlich Carl August Artaria im 64. Lebensjahre, als Gesellschafter der vornehmen Alt-Wiener Kunsthandlung Artaria nicht minder bekannt, als als Kunstförderer wirkend.

* * *

Unter dem Namen „Zeitkunst" hat sich hier eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung gegründet, die dem großen Angebot an Kunstwerken bei geringer Ausstellungsmöglichkeit entgegenkommen will. Geplant sind Sonderausstellungen Einzelner, sowie auch Kollektivausstellungen geistig Zusammengehöriger, wobei auch Vorträge und Ähnliches veranstaltet werden soll. Vorläufig hat die Gesellschaft Räume in der Mayfedergasse 2 inne und hat im März eine Sonderausstellung Otto Herschel, im April eine von Eduard Kasparides gebracht. Sobald es die Verkehrsverhältnisse gestatten, sollen auch reichsdeutsche Kunstwerke zur Ausstellung kommen. G. W.

Nach Schluß der Redaktion eingegangen

München

In der Modernen Galerie Thannhauser gelangte neu zur Ausstellung eine Kollektion Gemälde des Münchner Malers Paul Knauer-Hase.

Neue Kataloge

Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam. Rokin 74—76. Catalogue d'eaux-fortes, de lithographies et de bois-gravés modernes originaux.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Kat.-Nr. 469. Militaria (Kriegswesen, Kriegsgeschichte, Porträts, Pläne, Schlachtenbilder, Waffenkunde, Jagd, Sport, Militärkostüme).

Rudolf Bangel, Kunst-Auktionshaus, Frankfurt a. M., Neue Börse. Verst.-Kat. 980. Ein Jahrhundert Frankfurter Malerei, Sammlung Adolf Klein. Preis M. 5.—.

Berliner Sezession, Berlin W 50, Kurfürstendamm 232: Katalog der 36. Ausstellung, Mai bis Juli 1919.

Adolf Weigel, Buchhandlung und Antiquariat, Leipzig, Wintergartenstr. 4. Antiquariatskat. 116. Bücherliebhaberei. (Weltliteratur, Kunst, Galeriewerke, Graphik in neuzeitlicher Ausstattung, Vorzugsausgaben, literarische Seltenheiten, Original- und Erstausgaben der Weltliteratur, Bibliothekswerke, Geschichte, Literatur- und Kulturgeschichte, Kostümkunde, Illustrierte Bücher.)

Die Verbindung, Zürich 6, Hottingerstr. 35. Katalog XI, Helvetica. 3. Abt. (Kantone, Militärwissenschaft, Musik, Naturwissenschaften, Numismatik, Rechtswissenschaft, Reisewerke, Theater, Theologie, Weltkrieg, Zeitschriften.)

Frederik Muller & Cie., Antwerpen, Doelenstraat 16—18. Versteigerungskatalog: Tableaux Anciens, Nagelaten van Wally Moes, Antiquités et Objets d'Art.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15, Meinekestr. 19. Kunstauktion VIII. Sammlung Professor Ule-Rostock.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 11	5. Juni	Heft 11	30. Mai
„ 12	19. Juni	„ 12	13. Juni
„ 13	3. Juli	„ 13	27. Juni
„ 14	17. Juli	„ 14	11. Juli

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma RICHARD CARL SCHMIDT & Co., BERLIN bei. Wir bitten um Beachtung desselben.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Die Wohnform in der künftigen Siedlung

Mit 6 Abbildungen vom Siedlungsplan Soldin i. Nm. *Von Architekt A. VENITZ, Berlin*

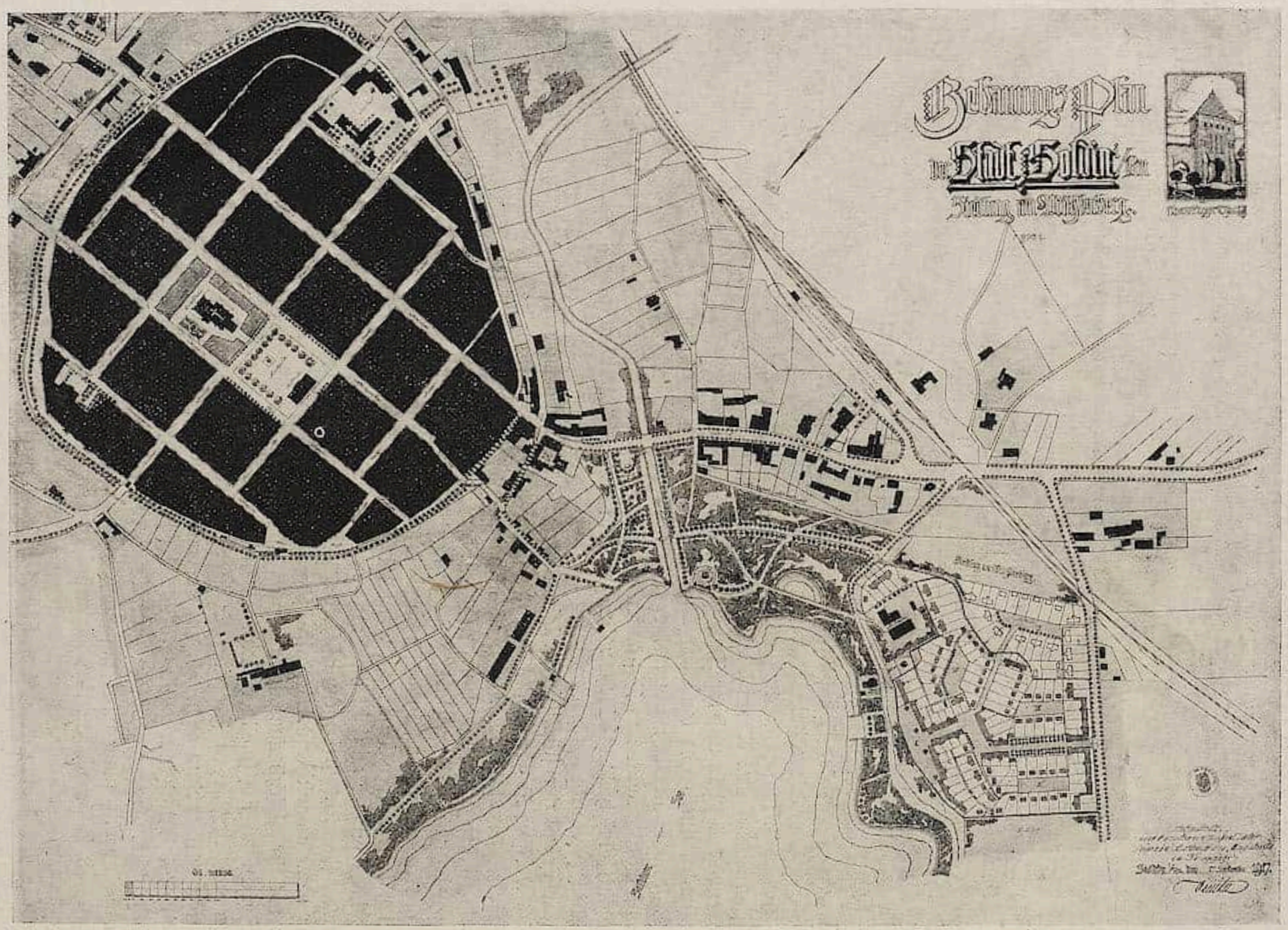
„So baue jeder ſich auf ſeine Weiſe
das Haus, die Burg, die ſeine Seele braucht.
Der eine bau' im ſtillen Hüttenkreiſe,
wo trauter Schlot in Friedenskringeln raucht.
Baut jeder ſo die Welt aus ſich heraus,
Baut er am beſten auch am Weltenhaus!"

Jede ausgeprägte Wohnform in Stadt und Land entwickelt beſtimmte Gewohnheiten, Sitten und Bedürfniſſe der Bewohner, die dann ihrerſeits wieder die ſelbſtverſtändliche Grundlage für die Produktion von Wohnſtätten abgeben. Wenn die Hausgeſtaltung bodenſtändig bewährte Typen liefert, wird ſie auch jeden Wechſel in der formalen Ausbildung, wie ihn die Zeit erfordert, leicht ertragen können. Laſſen jedoch veränderte politiſche und ſoziale Verhältniſſe eine überlieferte Art des Wohnens als veraltet und unbrauchbar erſcheinen und einen Umſchwung in der beſonderen Form der Heimſtätte eintreten, ſo begegnet man häufig der Erſcheinung, daß die aus alter Gewohnheit übernommenen feſtgewurzelten Anſchauungen auch in der veränderten Umgebung lange beibehalten werden und der endgültigen zweckdienlichen Löſung des neuen Types hinderlich entgegenſtehen. Ein ſchlagendes Beiſpiel für ſolchen Übergang liegt in unſerer Zeit, dem ſozialen Vorgang der Ablöſungsverſuche der Mietwohnung durch das ländliche Eigenheim.

Beſonders deutlich treten hier alle Merkmale der Beharrung an alten, auf anderer Grundlage entwickelten Zuſtänden zutage, als der Wechſel nicht allmählich, ſondern mit plötzlich einſetzender Wucht vollzogen und von ſpekulativen Intereſſen obendrein kräftig gefördert wurde.

Die Frage der ſtädtiſchen Wohnung des Bürgers, des Induſtriearbeiters, des gelernten Handwerkers iſt der größte Teil der ſozialen Frage, iſt ſchon ſeit Jahrzehnten in Geltung. Unter anderem iſt aber die ſtädtiſche Wohnfrage nicht nur als der größere Teil der ſozialen Frage, ſondern neben der Frage der Ernährung und Beſeitigung der Landflucht wohl als die wichtigſte Frage des Gemeinſchaftslebens unſerer Zeit anzuſprechen.

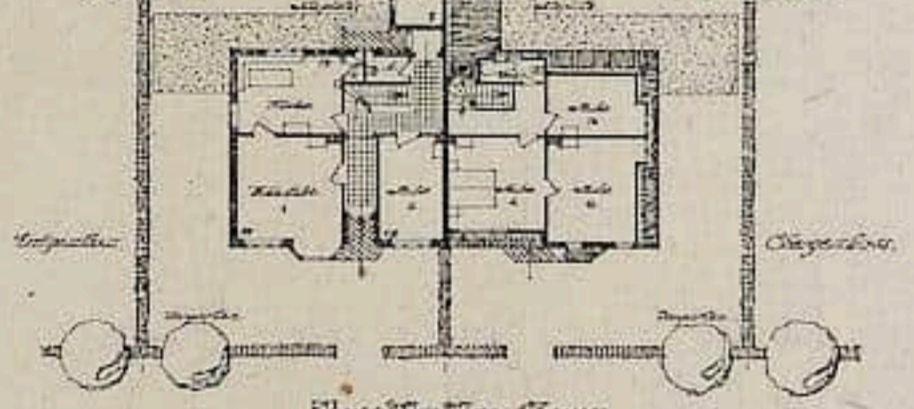
Mit der Wendung in unſerem Geſchick, deren Folge Kontrolle von Kohle und Metallen durch unſere Gegner iſt, werden Induſtrie und Handel wohl teilweise Einſchränkungen erfahren und es entſteht die Frage nach Verwendung für die vorhandenen Arbeitskräfte, ſoweit ſie nicht in Landwirtſchaft und Verkehr unterkommen. Ja, die Frage nach Erſatz für einzelne wichtige Bauſtoffe für die Erſtellung von Wohnſtätten der künftigen Zeit iſt mit ihr gleichbedeutend und von dieſen Vorgängen gleichfalls berührt. Nur dürfen ſie nicht zu koſtſpieligen Experimenten im Siedlungsweſen werden, ſonſt hindern ſie den wirtſchaftlichen Zweck. Es kommen kleine Objekte mit äußerſtem Minimalmaße in Betracht, welche allenfalls auf Verwendung von Eiſen und gebrannten Steinen, jedoch nicht auf Benutzung geſunder Hölzer von beſtändigen Querſchnitten verzichten können, auch als Ausbeutungsobjekt von Unternehmern nie erwogen werden dürfen, zu ihrer Erſtellung alſo mehr einer geſunden handwerklichen Ausführung des Meiſters der Kleinſtadt mit Hilfe des Siedlers bedürfen, als großſtädtiſchen Unternehmertums mit Schlagwörtern wie „Sparſame Bauſtoffe" oder „Sparbau". An der Ausführung der Arbeiterſiedlungen Staaken b. Spandau und Prieſterit b. Wittenberg, die in ihrem heutigen Zuſtand bereits wie Ruinen wirken, können wir ſehen, wohin im Siedlungsweſen Unter-



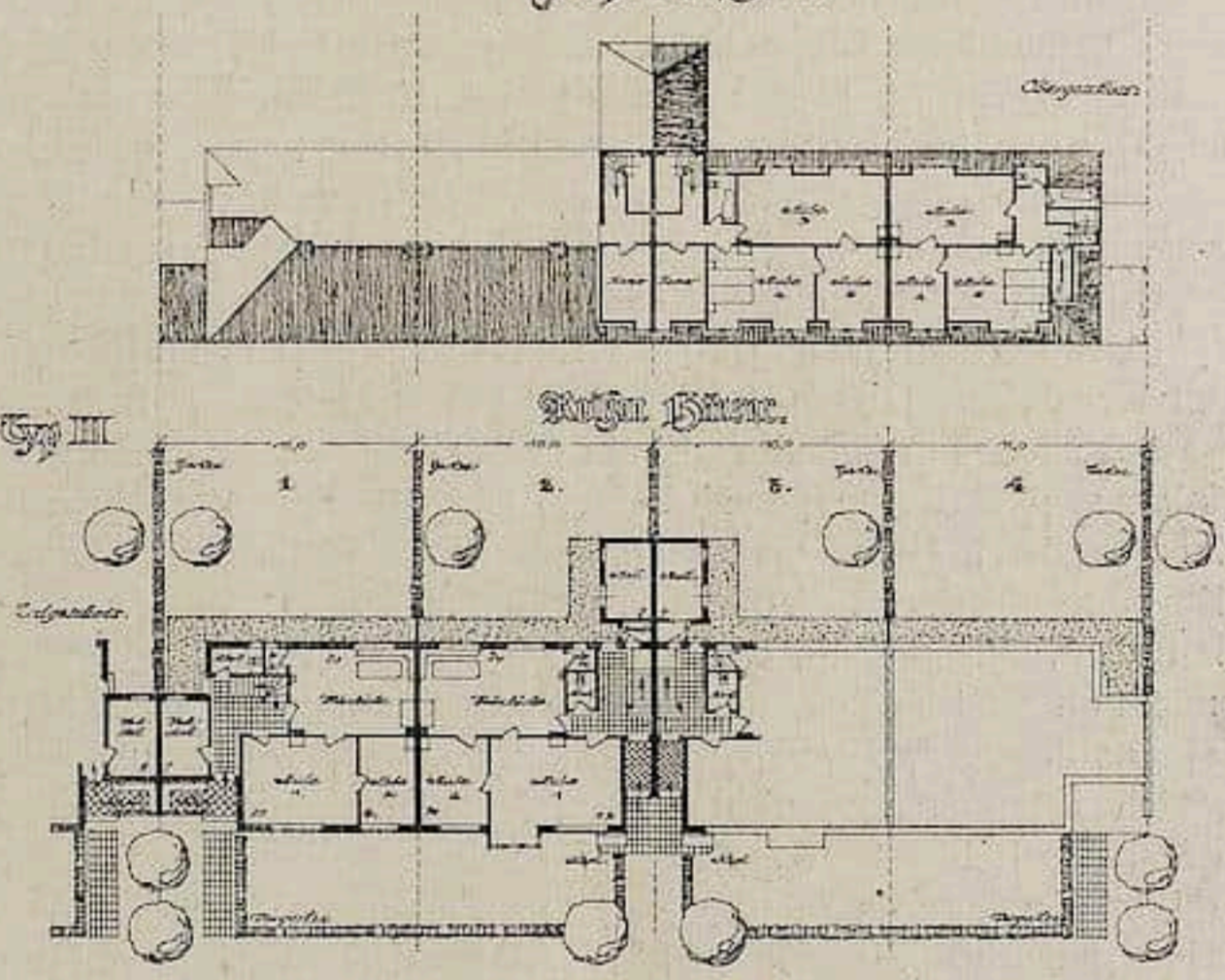
Bebauungsplan mit Siedlung Mühlenberg der Stadt Soldin i. Nm. Arch. A Venitz, Berlin.

Typ I

Typ II



Typ III



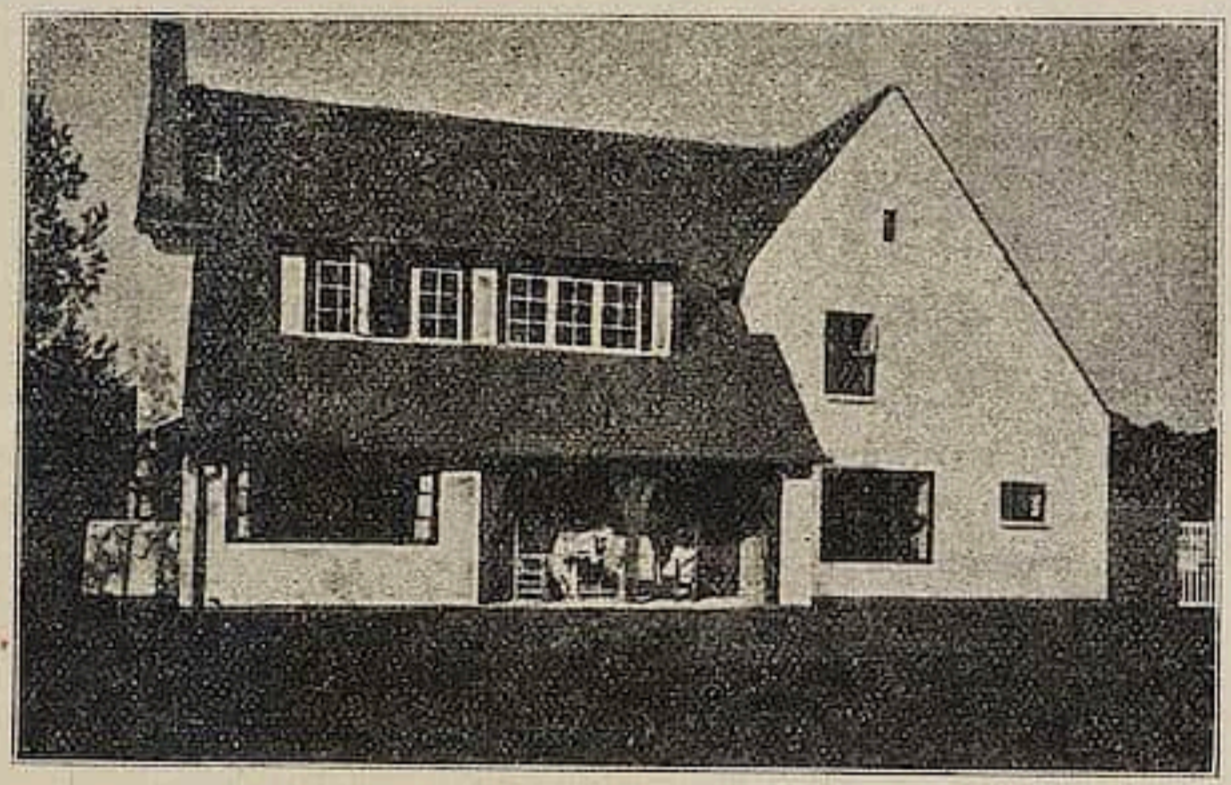
Grundrisse der Typenhäuser I—III, Soldin. Arch. A. Venitz, Berlin.

nehmertum führt! Ist das Kleinhaus fertig, dann muß es lange Zeit seinen Zweck in Konstruktion und Wohnform ohne Unterhaltung erfüllen, Winter und Sommer wetterbeständig durchhalten und Schutz gewähren, als Sparobjekt seinem Besitzer dauernd dienen. Vergleiche meine Schrift: „Bauberatung", Verlag A. Seydel Nachf., Charlottenburg.

Denn die durchschlagende Wichtigkeit haben wir der Wohnform in erster Linie nicht den schwerwiegenden Gründen der Volksgesundheit und der Sittlichkeit, sondern den noch schwerer wiegenden Gründen der notwendigen und durch die angedeutete Lösung zu erreichenden Festigkeit des minderbemittelten Mannes und seiner Familie beizumessen. Nur wenn ein starker Bruchteil davon sich in den Besitz einer kleinen Scholle mit Behausung wird haben setzen können, wird die Festigkeit eines Familienverbandes allgemein gesund und gesichert sein, was durch das neugeschaffene Reichssiedlungsgesetz beabsichtigt ist. Wird mit diesen Absichten Besserung zu erhoffen sein, so muß diese den gesunden Kern in sich haben, unserem Volke jenes gefährliche Verfeinerungsgefühl, welches in der Großstadt gehegt und gepflegt wurde, zu nehmen, um den Weg zu natürlicher Lebensweise auf der eigenen Scholle zu finden. Die Bearbeitung der Scholle zwingt ja auch die Bewohner, sich mehr im Freien aufzuhalten und ihre Lebensweise danach als Selbsterzeuger, einzustellen.

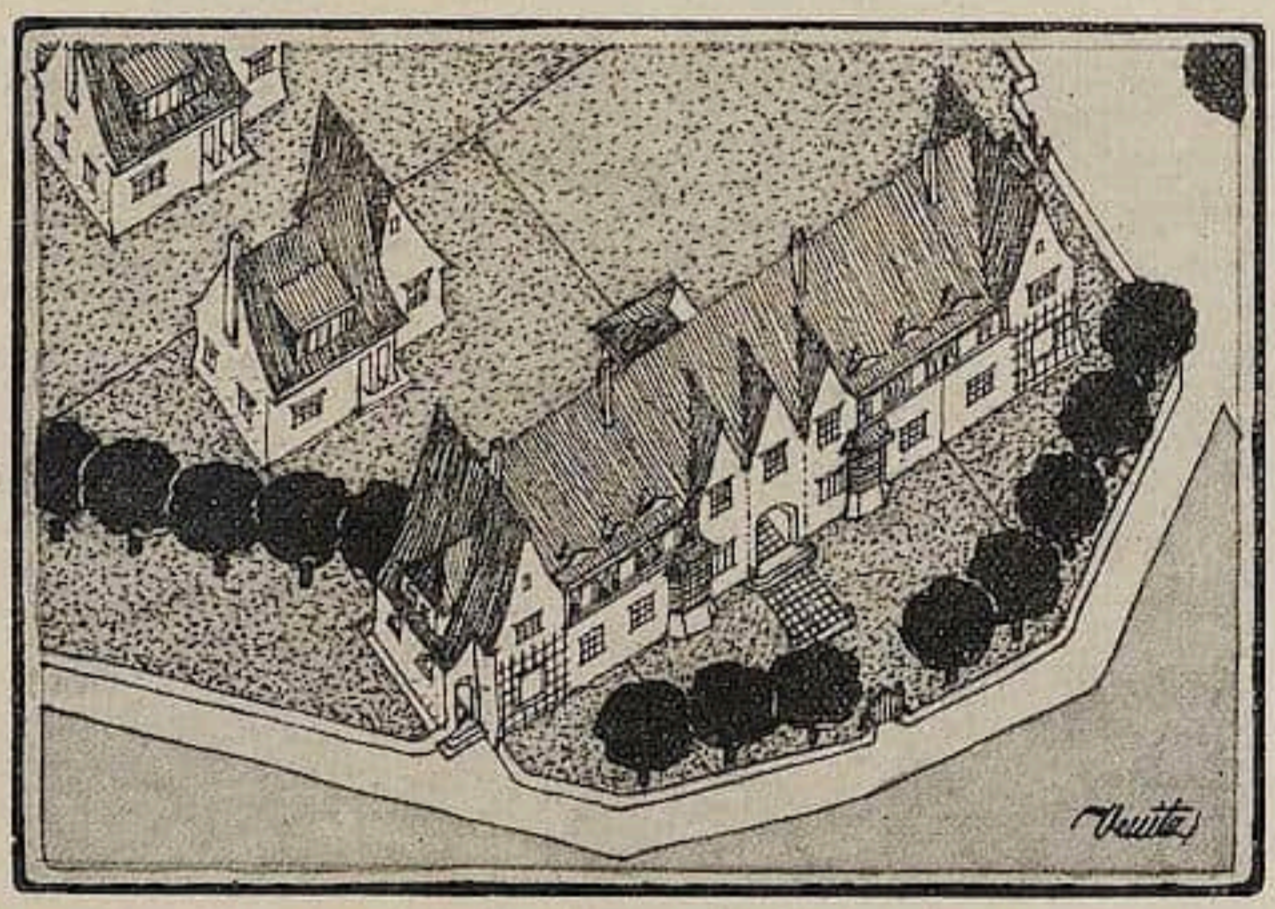
Für diejenigen, die möglichst unabhängig von ihrer nächsten und weiteren Umgebung zu leben wünschen, stellt die Etage im Miethaus der Stadt einen sicheren Grad von Isolierung dar, als ihn die nachbarliche Gemeinschaft in der Siedlung zuläßt. Hierbei erweist sich das gemeinsame Treppenhaus eher als trennendes, denn als verbindendes Glied, während die Straße in der Siedlung die Einwohner zu ungezwungenem Verkehr zusammenführt; überhaupt aber erzeugt die gemietete Etage nicht die Fülle der Seßhaftigkeit und das Heimatgefühl, wie sie den Bewohner der Siedlung auszeichnen, und begünstigt darum eine freiere Beweglichkeit. Diese Erscheinung rückt die charakteristischen Seiten der Siedlung ins Licht: hier ist darum der Lebensführung der persönliche Spielraum gegeben, während sie im städtischen Bereich in hohem Grade an schematische Grenzen gebunden ist. Diese ist schon durch die Anlage des Siedlungsgeländes als nach allen Seiten offener Körper mit vielen Zugängen, Freiplätzen und Gärten gewährleistet. Der häusliche Verkehr entwickelt sich sogleich auf einer breiteren Basis, als es der städtische Grundriß mit seinen Zimmerfluchten und Korridoren erlaubt. Vollends im Sommer regelt sich das Leben nach Faktoren: Gartenarbeit, Viehhaltung, Versorgung, die eine pietätvolle Berücksichtigung der Raumdetermination ausschließen, nach dem Sonnenstande, der landschaftlichen Umgebung, der Gesamtanlage des Anwesens. Man nimmt nicht mehr die Mahlzeiten im gleichen Raum, vielleicht überhaupt nicht im Haus, weil dieses nicht zu jeder Tageszeit den günstigsten Aufenthalt bietet. So gibt es für alle Gewohnheiten von Mann, Weib, Kindern andere Plätze, andere Gebräuche.

Es bedarf keines ausdrücklichen Hinweises, daß das Kleinhaus seine Aufgaben und Funktionen nur erfüllen kann, wenn es auch in rechter Weise genützt wird. Dazu gehört vor allem die Einsicht, daß die Lebensführung auf die Verhältnisse der Siedlung abgestimmt werden muß. Damit ist jedoch noch nicht gemeint, das jedermann mit den Hühnern schlafen und aufstehen muß. Immerhin müssen die Menschen bei der Besiedlung etwas auf ein Zusammenpassen gestimmt werden. Die Zeit beseitigt dann die Unebenheiten im nachbarlichem Verkehr. Ein strebsamer Mensch wird sich nie neben



Ausgeführtes Typenhaus I. Arch. A. Venitz, Berlin.
Äußeres. Gartenseite.

Höhlenbewohnern ansiedeln, ein Zustand im Siedlungswesen, der bereits viele Irrungen und Fehlschläge gezeitigt hat. Ist jedoch ein Gelände Höhlenbewohnern zum Opfer gefallen, dann scheidet eine gesunde wirtschaftliche Entwicklung der Siedlung aus. Nur dann wird auch von einer rückwirkenden Kraft gesprochen werden können, die aus der Kenntnis der rechten Hausführung ihre Ansprüche für die Wohnform, den Bau der Häuser zieht und eine einflußreiche Wirkung bei der Gestaltung und Entwicklung der Siedlung verspricht. Eignet sich ein Siedler zur Ansiedlung, so ist an Hand seiner Verhältnisse und der Veranlagung seiner Familienmitglieder zu erwägen, wie weit



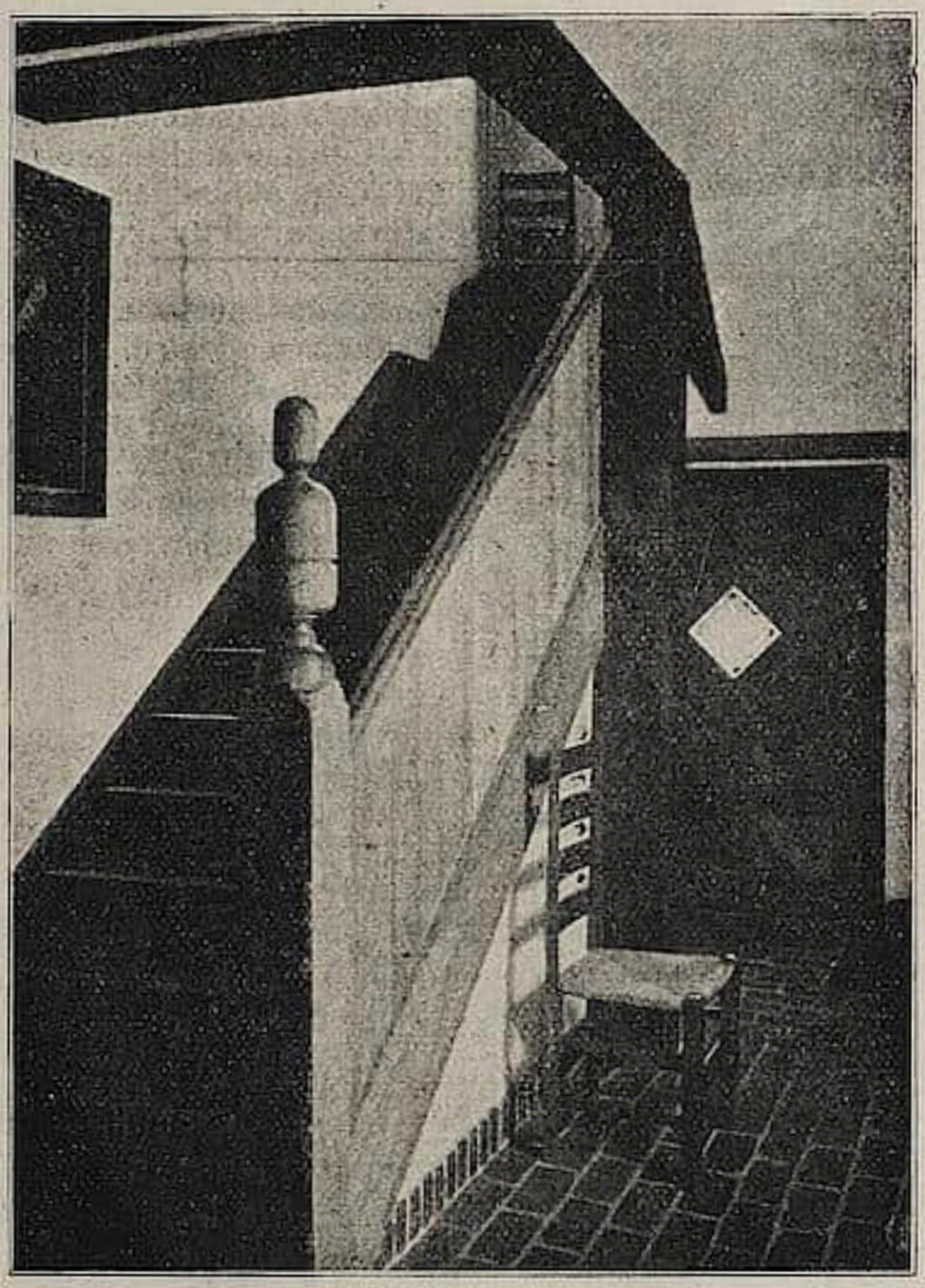
Vierfamilienhaus Typ III. Arch. A. Venitz, Berlin.
Äußeres.

er ſich für ein nachbarliches Wohnen im Reihenhaus eignet oder auch nur für ein Zweifamilien- oder gar ein Einfamilienhaus, deſſen Einreihung wiederum von der jeweiligen Tüchtigkeit oder Vermögenslage abhängig ſein wird. Eine Siedlungsmöglichkeit innerhalb der 30 Kilometerzone von Groß-Berlin wird ſtets ein Problem bleiben und es erſcheint an der Zeit, bei Siedlungsabſichten auf die wirtſchaftlich gut gelegenen Kreisſtädte in nicht zu großer Entfernung zurückzugehen, da dieſe die unbelaſtete freie Entwicklung einer Siedlung gewährleiſten, in Anbetracht ihrer pflichtbewußten, einheimiſchen Bewohner auch die Sicherung bieten, die einem Volke nach den Schrecknissen und der inneren Zerrüttung zur Geſundung nottun. Es regt ſich ja allerorts, um Siedelungen zu fördern, weniger leicht jedoch wird eine erfolgreiche Entwicklung möglich werden, da dieſe Förderung teils Modeſache, teils Spekulation, teils auch wieder unſachgemäßes Beginnen einer Gruppe von Menſchen iſt, welche an die lebensfähigen Möglichkeiten des Siedlungsgedankens nicht heran können, wohl aber Irrungen und Fehlſchläge zu zeitigen in der Lage ſind.

Von der Siedlung Mühlenberg der Stadt Soldin i. Nm., welche erſt in der Entwicklung begriffen iſt, werden hier in Zeichnungen und Abbildungen die eingeſchlagenen Ziele in Siedlungsweiſe, Bebauung und Wohnform bis zum Haus, Raum und Gerät zu erkennen gegeben, da es bisher nur möglich war, Typenhaus I in ſchwerer Kriegszeit als Beiſpiel zu erſtellen. Die ſtille Kreisſtadt gehört zu jenen wenigen der Neumark, welche ſich bis auf unſere Tage ihr altertümliches Ausſehen unberührt erhalten haben und ausgeſtattet mit hervorragenden Naturſchönheiten, hügeligem Gelände, ausgedehnten etwa 400 Morgen großen Seen, gutem Ackerboden ſowie einem Ackerwirtſchaft und Gewerbe treibenden geſunden Einwohnerbeſtand, von Groß-Berlin in 2 Stunden erreichbar, jene Vorbedingung erfüllt, welche nach menſchlichem Ermeſſen einen Erfolg erwarten laſſen. Sind die Umſtände günſtig, ſo können hier 120 Haushaltungen unter Berückſichtigung der Anſiedlung der Alteingeſeſſenen entſtehen, welche Abſicht vom Magiſtrat der Stadt noch erweitert werden kann. Mit erſichtlichem Erfolg wird ſchon lange der Ort, trotz ungünſtiger Wohnungsverhältniſſe und großer Wohndichte als Sommeraufenthalt in Anſpruch genommen. Tritt hierzu eine Beſſerung durch die Kunſt des Siedlungsweſens, ſo iſt es möglich, 1000 Menſchen Arbeit, Geſundung und Heimat zu verſchaffen.

Eine bewußte Kunſt des Siedlungsweſens iſt für uns in Deutſchland mehr oder weniger jung, wenn auch nicht neu. Wir werden vorerſt mit Verſuchen beginnen und an greifbaren Beiſpielen erkennen, wie es nicht gemacht werden darf, wie eine Typiſierung zu weit getrieben ihren weiſen Zweck verfehlt, ſtatt zum Ziel zu führen und uns wohl zufrieden geben müſſen, wenn wir Ordnung an Stelle des gegenwärtigen Durcheinander einführen und etwas tun können, um dem vernichtenden Trieb perſönlicher Sonderintereſſen zu begegnen — um in einer geraden und ordnungsgemäßen Weiſe den offenbaren Bedürfniſſen des Gemeinweſens gerecht zu werden.

Es hat im früheren Staatsweſen oft kluge Staatsdiener gegeben, die glaubten, dem Siedlungsweſen durch recht viel Vorſchriften und Hemmungen begegnen zu müſſen, die glaubten, mit ihrem Eintreten für die Finanzierung ſolchen Abſichten durch Staatsbeihilfe allen Vorſchub geleiſtet zu haben und ſich dann aus Bequemlichkeit oder um den Siedlungsfachmann auszuſchließen in die Hände einer ungeſunden Spekulation gaben, die nichts an ſchmückendem Beiwerk ſparten, um die Täuſchung einer Tat der Volkswohlfahrt hochzuhalten. Der wirkliche Erfolg jedoch war ein hohes Grad minderwertiger Wohnſtätten. Es iſt möglich, daß im neuen Staatsweſen der Republik ſich



Ausgeführtes Typenhaus I.
Inneres, Flur mit Treppe und Gerät.

Arch. A. Venitz, Berlin.

auf diesem begrenzten Gebiete gar bald die Spreu vom Weizen sondert und zur allgemeinen Forderung führt:

„Eine Siedlung erstellen, heißt Stadt oder Land ihrer eigentlichen Bestimmung anpassen. Soweit der Plan ausgedehnt wird, ist sein Wert danach zu beurteilen, daß die Gesundheit einer Siedlung der höchsten Sterblichkeit entspricht, die wir in irgend einem Teil derselben antreffen, und daß der Grad ihrer Zweckdienlichkeit zu messen ist an ihren minderwertigsten Heimstätten und der anpassendsten Wohnform. Die Rückseite einer Siedelung, die Höfe und das Grundstücksinnere zeigend, nicht die Vorderseite mit den Schmuckanlagen, ist das wahre Erkennungszeichen für ihren Wert und ihre Kraft!“

Architekturaufgaben der Gegenwart

Von FRITZ HOEBER

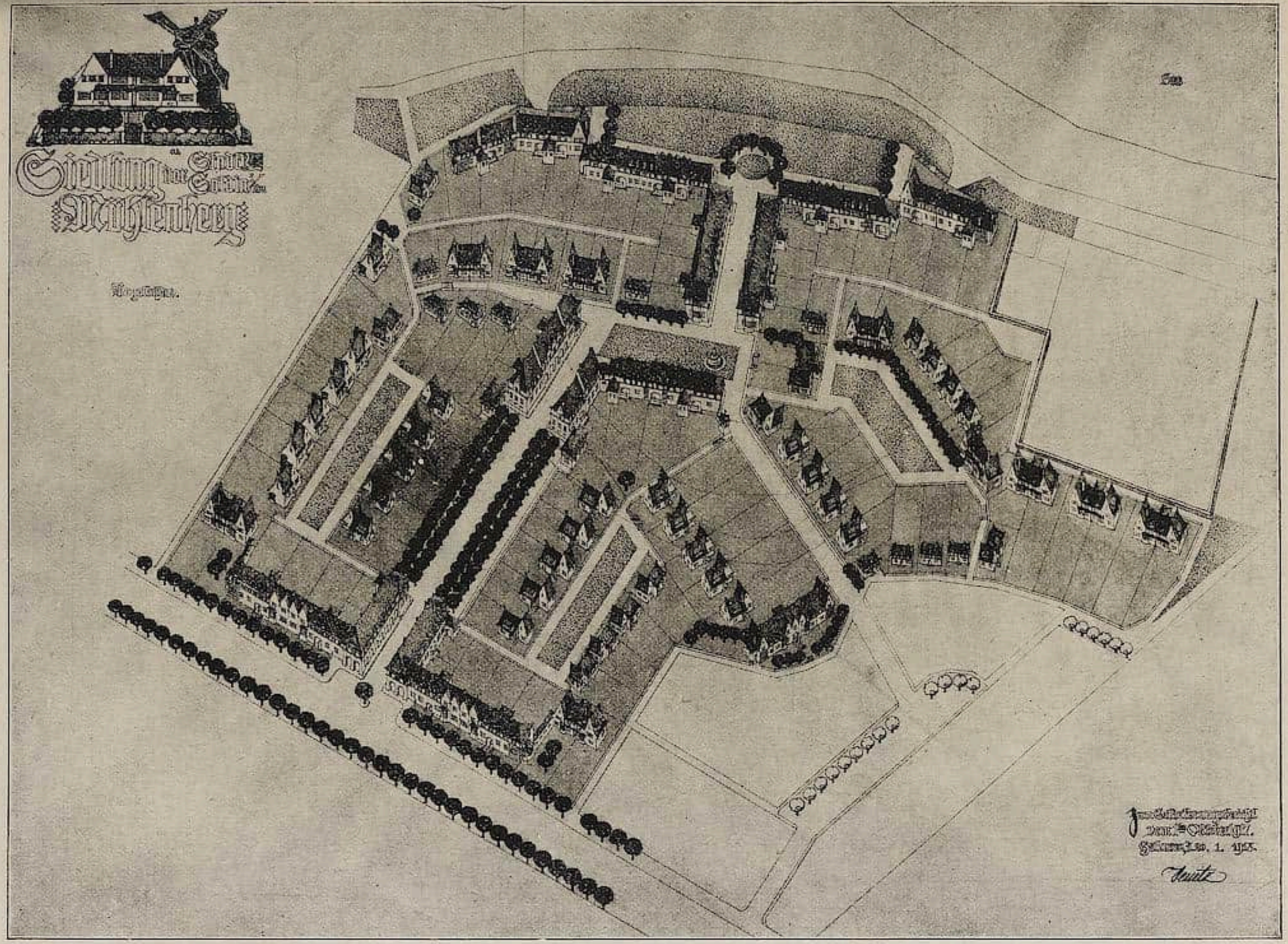
Krieg und Revolution haben eine ſo vollſtändige äußere wie innere Umwälzung unſerer gegenwärtigen Lebensverhältniſſe hervorgebracht, daß wir zum mindeſten mit unſeren Wünſchen für die Zeit nach dem Friedensſchluß eine ganz neue Plattform des kulturellen Wiederaufbaus annehmen dürfen: neue Daſeins- und Schaffensmöglichkeiten, die mit den Zeiten vor dem 1. Auguſt 1914 nur noch entfernte Ähnlichkeit haben!

Dieſer grundſätzlichen Neuorientierung bedarf vor allem auch unſere deutſche Bautätigkeit, wie ſie ſich auf ihrem hauptſächlichen Betätigungsfeld: der modernen Großſtadt, entwickelt hat. — Die großſtädtiſchen Architekturfragen ſind weſentlich Fragen der Gütererzeugung und des Güterverkehrs, alſo der Induſtrie, des Groß- und Kleinhandels, dann Aufgaben der Verwaltung, der Unterbringung und der Verpflegung der Bevölkerungsmaſſen, endlich Fragen des Verkehrs im techniſchen Sinne, womit die großen ſtadtbaulichen Probleme der Straßen- und der Eiſenbahnführung berührt werden.

Einige unſerer bedeutendſten heutigen Baukünſtler, wie etwa Paul Bonatz, Hans Poelzig, Peter Behrens, der Hamburger Fritz Schuhmacher, die Wiener Otto Wagner und Joſef Hoffmann, haben uns nun ſchon an einzelnen Ausführungen gezeigt, daß man alle dieſe Probleme nur dann zu löſen vermag, wenn man ihre auf den erſten Blick brutal unkünſtleriſch wirkende Realität nicht zu umgehen oder romantiſch zu verſchleiern ſucht, ſondern im Gegenteil: wenn man ihr ſchöpferiſches Weſen zu erkennen ſtrebt, um es dann in formhaften Typen auszudrücken und lebendig zu veranſchaulichen: Die „Zukunftsſtadt“ unſeres äſthetiſch vorſtellenden Kulturwillens hat jenes ganze, unendlich mannigfaltige, reiche, weltwirtſchaftliche Getriebe künſtleriſch darzuſtellen, welches das neuzeitliche Gebilde der deutſchen Großſtadt praktiſch enthält.

Im Kern dieſer Zukunftsſtadt werden ſich als „Zentralanſtalten“ die Gebäude der ſtädtiſchen und ſtaatlichen Verwaltung zuſammenfinden, möglichſt, da ſie techniſch eng aufeinander angewieſen ſind, in einem Viertel, um einen Platz, ein „Forum“ geordnet. Ein anderes Viertel werden vielleicht die Gebäude für Kunſt und Wiſſenſchaft, Theater, Muſeen, Zentralbibliotheken bilden; ihr Forum wird einer der ſchönſten Repräſentationsplätze im Stadtganzen für feſtliche Gelegenheiten bilden. — Endlich wird der Stadtkern noch die großen Handelshäuſer, die Banken in zuſammenhängender Nachbarſchaft, die in Gruppen geſchloſſenen Kauf- und Warenhäuſer der einzelnen Geſchäftszweige, große Gebäude zur Erholung, Erfriſchung und Unterhaltung, wie Hauptreſtaurants, Varietés, Kinotheater uſw., beherbergen. Dieſer geſchäftliche und adminiſtrative Stadtkern kann grundſätzlich als Hochbau ausgeführt werden, Hochbau durchaus im Sinn des amerikaniſchen Vorbilds der City Newyork verſtanden: jeder Reiſende, der zu Schiff ſich der Spitze von Manhattan naht, bewundert die ausdrucksvoll Monumentalität der dicht geſcharten Wolkenkratzer, die dem Stadtganzen „Silhouette“ geben nach der Art italieniſch gotiſcher Städtebilder. Es kommt eben nur — wie einleitungsweiſe betont — darauf an, die großinduſtrielle Brutalität in moderne Architekturſchönheit zu überſetzen, was z. B. Peter Behrens in ſeinem Düſſeldorfer Verwaltungsgebäude der Mannesmann-Röhrenwerke bereits mit großem Glück verſucht hat.

Rings um die Kernſtadt dieſes folgerichtigen Hochbaus — es ſei beiſpielsweiſe auf ein Idealprojekt Otto Wagners in Wien verwieſen — legt ſich als Zwiſchengürtel eine Reihe von Miethausquartieren, nach den Mietpreiſen und den Vermögensverhältniſſen ihrer Bewohner unterſchieden. Hier werden dann auch die großen Gaſthöfe, Penſionen uſw. ihren Platz haben müſſen. Wenn in dieſer Stadtzone im ganzen



Vogelschau der Siedlung Mühlenberg, Soldin i. Nm.

Architekt A. Venitz, Berlin.

auch noch der Stockwerkbau vorherrſcht, ſo ſollen doch dieſe Miethäuſer — im Gegenſatz zur City — eine nur beſchränkte Höhe aufweiſen und ſo zu dem durchgängigen Flachbau der weit ins Land ſich erſtreckenden Außenſtadt körperlich-plaſtiſch überleiten.

Das Grundübel der Großſtadt unſerer jüngſten Vergangenheit war: die praktiſch-künſtleriſche Vermengung der Arbeits- und der Wohnſtätten. Solange man noch inmitten der Geſchäftshäuſer ſeine Wohnung hatte und ſolange noch andererſeits, zwiſchen den ausgeſprochenen Stätten des Wohnens und des Erholens von moderner aufreibender Vielgeſchäftigkeit, die Fabrik- und die Handelshäuſer emporwuchſen, war jede Löſung des großſtädtiſchen Architekturproblems ausgeſchloſſen: das anglo-amerikaniſche Vorbild Londons und Newyorks mit ihrem erſten Herausbilden des weltwirtſchaftlichen Organismus hat auch uns die Notwendigkeit ſtrengſter, grundſätzlicher Trennung der Arbeitsſtätten der zentralen „City" von den Wohnſtätten der peripheriſchen Vororte, den „cottages" bewieſen.

Nach und nach beginnt auch in Deutſchland die Erkenntnis durchzudringen, daß die Wohnung der Familie das Einzelhaus ſein muß, nicht aber die Mietskaſerne — ſoweit dieſes Ideal ſich ökonomiſch verwirklichen läßt[1]: es handelt ſich da natürlich nicht um mannigfach geſchmückte und individualiſierte Sondervillen, vielmehr ſind hier als klare Bautypen Reihenhäuſer herauszubilden, ſtets mit dem dazugehörigen Gartengrundſtück. Das praktiſch und äſthetiſch gut durchgeformte Einzelhaus mit dem vom Eigentümer ſelbſt zu beſtellenden Ackerland wird unſerem Geſchlecht jene Bodenſtändigkeit und Liebe zur Heimat wiedergeben, die die vorige, erſt vor kurzem induſtrialiſierte Generation allgemein verloren hat.

Die in gartenmäßig offener Bauweiſe errichteten Einzelhäuſer (als deren vorbildliche deutſche Architekten beſonders Heinrich Teſſenow in Hamburg, Georg Metzendorf in Eſſen, Paul Schmitthenner in Stuttgart, Hermann Muthefius in Berlin und Richard Riemerſchmied in München zu nennen wären) können ſich als ein gleichmäßiger zweiter Ring um die innere Geſchäftsſtadt herumlegen, oder ſie können auch wie kleine, losgelöſte ſtädtiſche Vorwerke ſich um alte oder neue Mittelpunkte gruppieren: Hier wird ein von alters her beſtehendes Dorf Ausgangspunkt einer neuen Gartenſtadt ſein. Dort wird ſich an eine Univerſität, eine wiſſenſchaftliche oder künſtleriſche Hochſchule, die ſich aus dem Stadtinnern ins Weichbild geflüchtet hat, eine

[1] Von der Überzeugung ausgehend, daß nur der vermietbare Hochbau aus wirtſchaftlichen und bodenpolitiſchen Gründen nach wie vor die Wohnung der großſtädtiſchen Bevölkerungsmaſſe bleiben kann, hat ein ideenreicher junger Architekt, Heinrich de Fries, den man aus manchem nachdenklichen Aufſatze in den „Rheinlanden" und als Mitarbeiter der Behrens'ſchen Schrift „Vom ſparſamen Bauen" in beſter Erinnerung hat, eine ſehr originelle Verſchmelzung der Kleinwohnung mit dem dreiſtöckigen Miethaus vorgeſchlagen (Wohnſtädte der Zukunft. Neugeſtaltung der Kleinwohnungen im Hochbau der Großſtadt. 1919. Verlag der „Bauwelt". Berlin): H. de Fries will „Doppelſtockhäuſer" errichten, d. h. drei in ſich geſchloſſene Kleinwohnungen übereinander mit einer 4,50 m hohen „Wohnküche" als Tagesraum der Familie und dahinter liegenden 2,20 m hohen, einzelnen Schlafräumen, die übereinander angeordnet ſind und ſo Raum im Grundriß erſparen ſollen.

Freilich erheben ſich ſofort die ſtärkſten Einwände gegen De Fries' Ausführungen und Vorſchläge: Grundſätzlich erſcheint der ſtatiſtiſche Vergleich zwiſchen den Mietswohnungen nach dem üblichen und nach dem neu vorgeſchlagenen Syſtem in Hinſicht auf die ausgenutzte Raummeterzahl ſtark zugunſten dieſes neuen Syſtems übertrieben. Solch ein Vergleich darf eben nicht die veraltete Mietskaſerne vom rohen Spekulantentypus heranziehen, ſondern neue, praktiſch und äſthetiſch einwandfreie Geſchoßwohnungen, wie ſie z. B. Fritz Schumacher für Hamburg geſchaffen hat. — Weiterhin werden die vielen äußeren und inneren Treppenanlagen unnütz die Bewegungskraft der Bewohner dieſer Doppelgeſchoſſe vergeuden. Endlich bedeutet die große Höhe von 4,50 m des Hauptaufenthaltsraums eine erſchwerte Wärmehaltung im Winter, da die ganze Hitze in den oberen, unbenutzten Luftraum ſteigt, indeſſen die dahinterliegenden Schlafkajüten übereinander während der Hauptjahreszeit dumpfig wirken.

Siedelung anſchließen, welche die Wohnungen der Profeſſoren und Studierenden aufnimmt (Beiſpiel: Hellerau bei Dresden). Endlich werden natürlich auch die Fabriken, wie das ja ſchon vielfach geſchehen iſt, ihre Beamten und Arbeiter in räumlich geſchloſſenen Wohnanlagen um ſich zu verſammeln ſuchen. — Der Vorkämpfer der deutſchen Gartenſtadtbewegung, der Karlsruher Landeswohnungsinſpektor Dr. Hans Kampffmeyer, hat in einer aktuellen Denkſchrift (Ein Vorſchlag für ein deutſches Kriegsdenkmal. Jena. Eugen Diederichs, 1918) das Programm für eine „Friedensſtadt" gezeichnet, die er ſich als Muſter einer genoſſenſchaftlichen Siedelung denkt: ein in ſich ſelbſtſtändiges politiſches Gebilde, deſſen Bodenbeſitz im Gemeineigentum bleibt und nur an die Nutznießer zu Haus- und Gartenbau verpachtet wird. Verkaufsläden für Nahrungsmittel, Kleidung, Beſchaffung des Hausrats uſw. werden als Konſumgenoſſenſchaften betrieben. Ein ſozialer Gemeinſinn ſoll dieſe neue Friedensſtadt beherrſchen, der ſich in jeder praktiſchen und idealen Einzelheit ausſpricht. —

Die Fabriken und alle die Vorrichtungen, die ſich mit der Verarbeitung oder der chemiſchen und grobmateriellen Umwandlung der Großſtadtprodukte befaſſen, wie Elektrizitätswerke, Gasanſtalten, Kohlenlager, Waſenmeiſtereien uſw., ſind ſtadtbaulich genau ſo Außenanlagen, wie die Verwaltungsgebäude und die Handelskontore Innenanlagen: Dieſe Außenanſtalten genau ſo wie die exzentriſchen Gartenſtädte mit der Stadtmitte organiſch zu verknüpfen, verlangt der moderne Stadtbaugrundſatz, „der Dezentraliſierung des Wohnens und der Konzentrierung des Verkehrs", und darauf hat es nun ein ſyſtematiſch auszubauendes Stadtbahnnetz abzuſehen. Die am beſten als Durchgangsbahnhöfe zu geſtaltenden Fernſtationen ſind mit einander und mit allen wichtigen Brennpunkten des inneren Stadtverkehrs zu verbinden, Lebensadern, die die Stadtbahnen, die Tramways und die ſehr verſchiedenartig zu löſenden Untergrundbahnen, verkörpern. Auch die Straßenführung und die Platzanlagen ſind im Sinn dieſer größtmöglichen Verkehrserleichterung und Verkehrsbeſchleunigung zu geſtalten, aber nicht nur in dieſer, ſondern vor allem auch in der Abſicht plaſtiſch-räumlicher Anſchaulichkeit: Erſt dieſer architektoniſche Gedanke geſtaltet das moderne Stadtchaos zum organiſchen Gebilde, wie es die Wettbewerbsentwürfe „Groß-Berlin" von 1910 und „Groß-Düſſeldorf" von 1912 (Bruno Schmitz, Bruno Möhring u. a.) uns vorgezeichnet haben. „Räumlich wirkende Straßen und Plätze und plaſtiſche Baumaſſen mit einander und durch einander zu bilden", iſt der künſtleriſche Leitgedanke des neuzeitlichen Stadtbaus, wie er bereits in den großzügigen Architekturformen der Theodor Fiſcher, Wilhelm Kreis, Peter Behrens, Paul Bonatz, Hans Poelzig, Paul Mebes und vieler anderer unſerer neudeutſchen Meiſter ſeine Verwirklichung gefunden hat.

Optiſchen Reichtum und die vollſinnliche Buntheit vergeiſtigter Lebensfreude werden alle dieſe Bauten ſchließlich in der neuen Monumentalmalerei des Expreſſionismus erhalten, der dieſe Kunſt aus der ſelbſtgerechten Iſoliertheit des impreſſioniſtiſchen Rahmenbildes befreit hat: Gerade die Verbindung der jungen, dekorativ gedachten Monumentalmalerei mit den allgemeineren Aufgaben der Raumkunſt war das bedeutendſte Ereignis, das die letzte große Kundgebung deutſcher „Sachkultur" — um einen Begriff Richard Hamanns zu gebrauchen — vor dem Kriegsausbruch gezeitigt hatte: die Kölner Werkbundausſtellung des Hochſommers 1914 (Bruno Pauls „Gelbes Haus". Die Fabrik von Walter Gropius mit Fresken von Otto Hettner, die Glasgemälde von Jan Thorn-Prikker).

Die Bildwerke der Sammlung Schnell in Ravensburg

Mit 24 Abbildungen *Von JULIUS BAUM*

In der Sammlung des Profeſſors Theodor Schnell beſitzt die Stadt Ravensburg ein Muſeum, um das viel größere Gemeinden ſie beneiden dürfen. Die Sammlung, von dem Vater des jetzigen Beſitzers angelegt, von ihm ſelbſt eifrig gepflegt und in früheren Zeiten, da das Sammeln noch nicht allgemein als Sport betrieben wurde, beträchtlich vermehrt, umfaßt viele Hunderte von Bildwerken, Gemälden und kunſtgewerblichen Gegenſtänden. Abgeſehen von wenigen Ausnahmen, unter denen eine Muttergottes aus der Werkſtatt des Luini hervorgehoben ſei, ſind die Stücke in Oberſchwaben erworben; die meiſten von ihnen ſind auch dort entſtanden. So trägt die Sammlung Schnell das Gepräge eines Lokalmuſeums, und zwar mit ſeinen beſonderen Vorzügen: der Beſitzer hat die Kunſtwerke nicht um eines affektiven Qualitätswertes willen, ſondern als zu vergangenheit ſeiner Heimat ehrendes Erbe der Vergeſammelt.

Abb. 1. Oberſchwäbiſch.
Ende des 14. Jahrhunderts.

Abb. 2. Oberſchwäbiſch.
Ende des 14. Jahrhunderts.

Abb. 3. Aus Sontheim.
Um 1420.

Abb. 4. Oberſchwäbiſch. Um 1430.

Es muß einmal ausgeſprochen werden: „Qualität“ iſt ein Verhältnisbegriff. Die Kriterien der Qualität ſind ſubjektiv, ſind in hohem Maße abhängig von den zufälligen Kenntniſſen des Beurteilers. Ein Menſchenalter lang wurde die ſogenannte Nürnberger Madonna für ein unübertreffliches Meiſterwerk gehalten, vor dem der Betrachter in Andacht erſtarb; heute herrſcht über ihre Minderwertigkeit gegenüber den bedeutenden Werken eines Viſcher und Stoß keine Meinungsverſchiedenheit. Es gibt wenig Kunſtwerke, die nicht innerhalb eines beſtimmten Kreiſes Bedeutung hätten. Am eheſten mag noch ein Privatſammler das Recht haben, ſich eines Stückes, das ſeinem Geſchmacke nicht entſpricht, zu entledigen. Ein Muſeumsbeamter aber hat die Pflicht, alle ſeiner Obhut unterſtellten Kunſtwerke zu erhalten. Es iſt nun ſchon zu häufig erlebt worden, wie beſchränkte Kenntniſſe und mangelhafte Geſchmacksbildung einer Muſeumsverwaltung die ihr anvertraute Anſtalt und damit die Öffentlichkeit auf das Schwerſte geſchädigt haben, als daß nicht verlangt werden müßte, es dürfe aus einem Muſeum überhaupt nichts für dauernd entfernt werden. Von der Verſteigerung von Grünewalds Mariaſchneebild in Schleißheim bis zum Verkauf des Rembrandt aus dem Kolmarer Muſeum iſt es eine lange Kette von Mißgriffen, die dieſe Forderung begründet.

Theodor Schnell nun gehört zu dem Typus von Privatſammlern, der nicht nur mehr gefühlsmäßige Pietät, ſondern auch mehr Verſtändnis für alte Kunſt beſitzt, als jene

Art von Fachleuten, denen Schnelligkeit der ſubjektiven Wertung den Mangel an objektiven hiſtoriſchen Kenntniſſen nur mangelhaft verkleidet. Wandert man mit ihm durch die Räume ſeines Hauſes — ſie faſſen die Schätze nicht, ſo daß ein Teil im ſtädtiſchen Waghaus untergebracht werden mußte —, ſo erlebt man Stunden reicher Anregung und Freude. Da gibt es kein noch ſo unſcheinbares Bild oder Krüglein, für das der Beſitzer nicht ein verſtändnisvolles Wort hätte. Doch weiß er gut, daß der Wert vieler ſeiner Stücke vor allem auf der Verbindung mit dem heimiſchen Boden beruht. Leider hat er, frei von hiſtoriſcher Fachgelehrſamkeit, auf die Feſtſtellung der genauen Herkunft der meiſt von kleinen ſchwäbiſchen Händlern erworbenen Stücke keinen Wert gelegt. Indes iſt ſicher, daß ſie zu einem großen Teile aus einem engen Kreiſe um Ravensburg ſtammen. Nur unter den Arbeiten des 18. Jahrhunderts dürften viele bayriſch ſein.

Abb. 5. Werkſtatt Multſchers. Um 1460.

Naturgemäß gibt eine derartige Sammlung, die nicht nach „Namen" zuſammengeſtellt iſt, mehr Rätſel auf als eine jener ſchnell' fertigen modernen Kollektionen, deren Beſtände mit Gewährbrief vom Händler bezogen werden. Was die Sammlung Schnell an Werken der oberdeutſchen Barockmalerei und der Keramik birgt, mag ein andermal dargelegt werden. Hier begnügen wir uns mit einem Überblick über die Bildwerke. Ihr Material iſt, ſofern nichts anderes angegeben wird, Lindenholz.

Das älteſte Stück iſt eine thronende Muttergottes (Höhe 0,32 m, Abb. 1), mit auf ihrem Knie ſtehendem, bekleidetem Kinde, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Sie gehört zu einem zwiſchen 1300 und 1400 häufigen Typus, zuweilen aus Gruppen der Anbetung der Könige ſtammend, von dem ſich in Oberſchwaben und der Schweiz zahlreiche Beiſpiele erhalten haben, ſo in den Sammlungen von Stuttgart und Zürich, in Oberſtadion, Sarnen, Rindernbüel bei Emmeten. In dem vom Geiſte der Myſtik ſtark erfüllten Oberſchwaben be-

Abb. 6. Oberſchwäbiſch. Um 1460. Speckſtein.

ſonders häufig ſind auch die Darſtellungen des ſtehenden Erlöſers mit Wundmalen; die Sammlung Schnell birgt mehrere von ihnen; die ſchönſte ſei hier wiedergegeben (Höhe 0,85 m, Abb. 2). Von zwei Darſtellungen der ſtehenden Muttergottes mit dem Kinde iſt die eine, aus Sontheim bei Heilbronn ſtammend (Höhe 1,20 m, Abb. 3), ein lehrreiches Beiſpiel des plaſtiſchen Stiles um 1420, mit Röhrenfalten, die in ihrer Klarheit an Orgelpfeifen erinnern, und feſten, runden Schwingungen. Eher bayeriſchen Urſprungs dürften die leidenſchaftlich trauernden Maria und Johannes von einer Kreuzgruppe ſein (Höhe je 0,56 m), während zwei knieende Leuchterengel (Höhe je 0,38 m, Abb. 4), durchaus ſchwäbiſche Lieblichkeit und Milde zeigen.

Einige gute Arbeiten vertreten die Übergangszeit der Mitte des 15. Jahrhunderts, die in Schwaben durch die Namen der Bildner Multſcher, Greczinger, Hans Strigel und Wolfartshauſer gekennzeichnet wird. Eine ſtattliche hl. Barbara (Höhe 1,42 m, Abb. 5), ſteht der Art Multſchers nicht fern. Ein köſtliches Veſperbild aus Speckſtein (Höhe 0,30 m, Abb. 6), mit Reſten blauer Faſſung ſetzt eine Stilüberlieferung fort, die

Abb. 7. Oberſchwäbiſch.
Um 1470.

Abb. 8. Art des Jakob Ruß.
Ende des 15. Jahrhunderts.

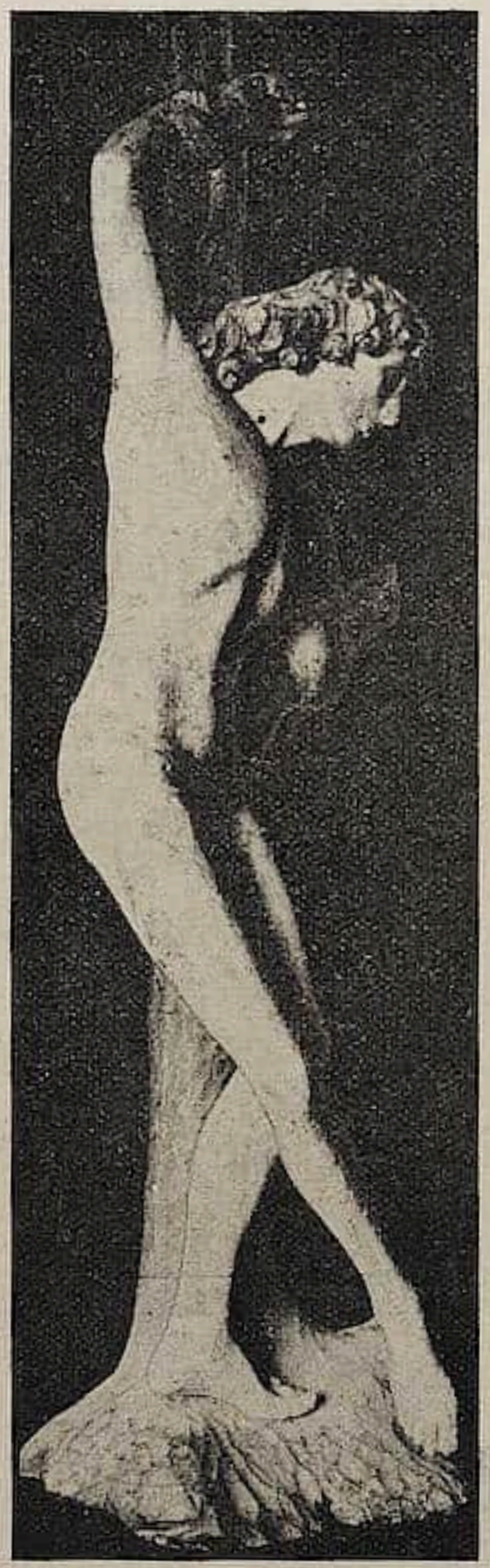


Abb. 9. Aus der Gegend von Günzburg.
Ende des 15. Jahrhunderts.

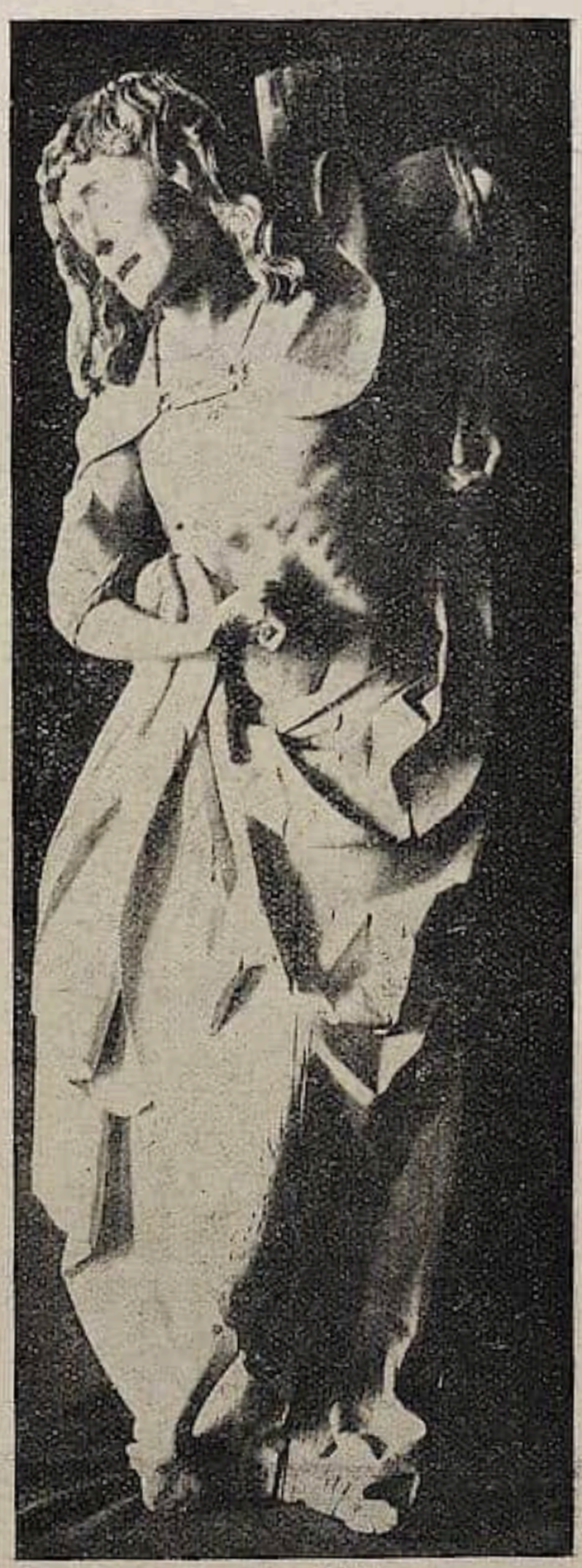


Abb. 10. Aus Ertingen.
Ende des 15. Jahrhunderts.

Abb. 11. Oberſchwäbiſch. Um 1520.

uns etwas früher in dem Bruchſtück einer alabaſternen Krönung Mariä im Schloſſe Zeil begegnet (Abbildung im Atlas der Kunſtdenkmäler des Königreichs Württemberg, Lief. 67/69). Ein ſtämmiger Apoſtel mit Vollbart und Lockenhaupt (Höhe 1,15 m, Abb. 7) zeigt die Auswirkung des Stiles des Scharenſtettener Altares; auf der gleichen Entwicklungsſtufe ſteht eine hl. Urſula aus Biberach in der Rottweiler Sammlung. Zeugniſſe verwandten Stilwollens ſind eine ſtehende Muttergottes in gut erhaltener Faſſung (Höhe 1,10 m) und ein ſtehender Johannes Ev. (Höhe 1,34 m). Den Abſchluß dieſer Epoche kennzeichnen eine ſtehende Muttergottes (Höhe 0,98 m, Abb. 8) und eine hl. Barbara (Höhe 0,98 m), in der Kopfbildung und dem ruhigen Fließen der Gewandfalten mit einzelnen Figuren des Churer Hochaltares verwandt, der 1492 von dem Ravensburger Jakob Ruß geſchaffen wurde. Ein Beiſpiel von dem Erfindungsreichtum der Spätgotik gewähren zwei Standbilder des hl. Sebaſtian (Abb. 9 und 10). In beiden Fällen lehnt der Heilige ſich an einen Baum, ſo daß die Beine entlaſtet in jener unſicheren Stellung verharren, die für Schongauers Sebaſtian ſo bezeichnend iſt. Im übrigen aber, welche Fülle der Gegenſätze. Die eine Figur (Höhe 1,10 m), aus der

Abb. 12. Oberſchwäbiſch.
Anfang des 16. Jahrhunderts.

Günzburger Gegend, ganz unbekleidet, ſcheint nur um des bewegten, aber ſehr klar gezeichneten Umriſſes willen geſtaltet. Hingegen iſt das andere Bildwerk (Höhe 0,98 m), aus Ertingen, rein auf Stimmungswirkung angelegt. Der ſich krampfende Körper, die ſchmerzverzerrten Mienen ſtehen in gleicher Weiſe, wie die Unruhe der Haare und Gewandfalten, im Dienſte eines ſtarken ſeeliſchen Ausdruckes. Vergleicht man die Haltung des Oberkörpers und Hauptes mit der verwandten Haltung des ſterbenden Sklaven des Michelangelo (im Louvre), ſo fällt auf den unüberbrückbaren Gegenſatz zwiſchen dem Transzendentalismus nordiſcher Spätgotik und der Diesſeitigkeit ſüdlicher Renaiſſance ein helles Streiflicht.

An Bildwerken der letzten Gotik, um und nach 1500, iſt die Sammlung Schnell ſehr reich. Darſtellungen der Anna Selbdritt und der Muttergottes, Kreuzgruppen laſſen, wie die eben erwähnten Sebaſtiansſtatuen, die Vielfältigkeit ſpätgotiſchen Geſtaltens ſelbſt innerhalb eines kleinen Landſtriches erkennen. Man mag noch ſo viele Wiedergaben des gleichen Gegenſtandes nebeneinander ſtellen, die Form wechſelt, innerhalb beſtimmter, ziemlich enger Ausdrucksgrenzen, ſtändig. Die Mutter Anna z. B. erſcheint bald ſtehend, bald ſitzend; einmal hält ſie beide Kinder auf den Armen (ſo eine ſtehende

Abb. 13. Oberſchwäbiſch.
Anfang des 16. Jahrhunderts.

Abb. 14. Art des Veit Stoß.
Ende des 15. Jahrhunderts.

Anna, die Verwandtſchaft mit Schaffners gemalter Darſtellung auf dem Waſſeralfinger Altar zeigt), ein andermal ſpielt das ſitzende Chriſtkind mit der ſtehenden Maria (Abb. 11, Höhe 0,60 m), ein drittes Mal wird die Gruppe noch durch den Johannesknaben bereichert (Abb. 12, Höhe 0,65 m). Unter den Muttergottesbildern mag dem hier wiedergegebenen (Abb. 13, Höhe 1,24 m) der Preis gebühren. Man muß dieſe Figur einer Fränkin aus dem weiteren Umkreiſe des Veit Stoß (Abb. 14, Höhe 1,80 m) gegen-

Abb. 17. Oberſchwäbiſch.
Um 1520.

Abb. 18. Art Schaffners.
Um 1520.

überſtellen, um die oberſchwäbiſche Weichheit in Haltung, Faltenſpiel und Mienenausdruck voll zu erfaſſen, die auch dem Relief eines Todes Mariä (Abb. 15, Höhe 0,42 m) das Gepräge gibt. Aus dieſer Unbeſtimmtheit heraus ſtrebt nach klarerer und einfacherer Formgebung, gemeinſam mit anderen Meiſtern, der Biberacher Jörg Kändel (vgl. Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft IX, S. 419 ff.), von deſſen Art eine ſtattliche Himmelfahrt Mariä (Abb. 16, Höhe 0,95 m) eine Vorſtellung gibt: Maria kniet betend, von Engeln umringt, auf Wolken; ihr Gewand bildet faſt ſymmetriſch fallende gratige Falten. Ähnlich eine kleine Heimſuchung (Abb. 17, Höhe 0,37 m). Mehr in der Art der Bildwerke des Martin Schaffner hält ſich eine knieende Schmerzensmutter (Abb. 18, Höhe 0,55 m); eine knieende Magdalena in der Stuttgarter Altertümerſammlung mit ähnlichen gratigen Falten bildet eine Art Gegenſtück zu ihr.

Nicht nur bildneriſch, ſondern auch in ikonographiſcher Hinſicht iſt die große Zahl der in der Sammlung vertretenen Heiligen belangvoll; außer den bekannteren, von denen mehrere Darſtellungen ſich finden, wie den beiden Johannes, Petrus, Magdalena, Katharina, Barbara, Margaretha, auch Jakobus d. Ä., Georg, Michael, Chriſtophorus, Sebaſtian, Alban, Hiob (als Vorbild des Schmerzensmannes), Veronika, Helena. Ein hl. Chriſtoph (Abb. 19, Höhe 1,20 m), deſſen Herkunft aus Schwaben zweifelhaft ſcheint, beſchließe die Reihe der hier veröffentlichten ſpätgotiſchen Bildwerke.

Abb. 15. Oberſchwäbiſch. Anfang des 16. Jahrhunderts.

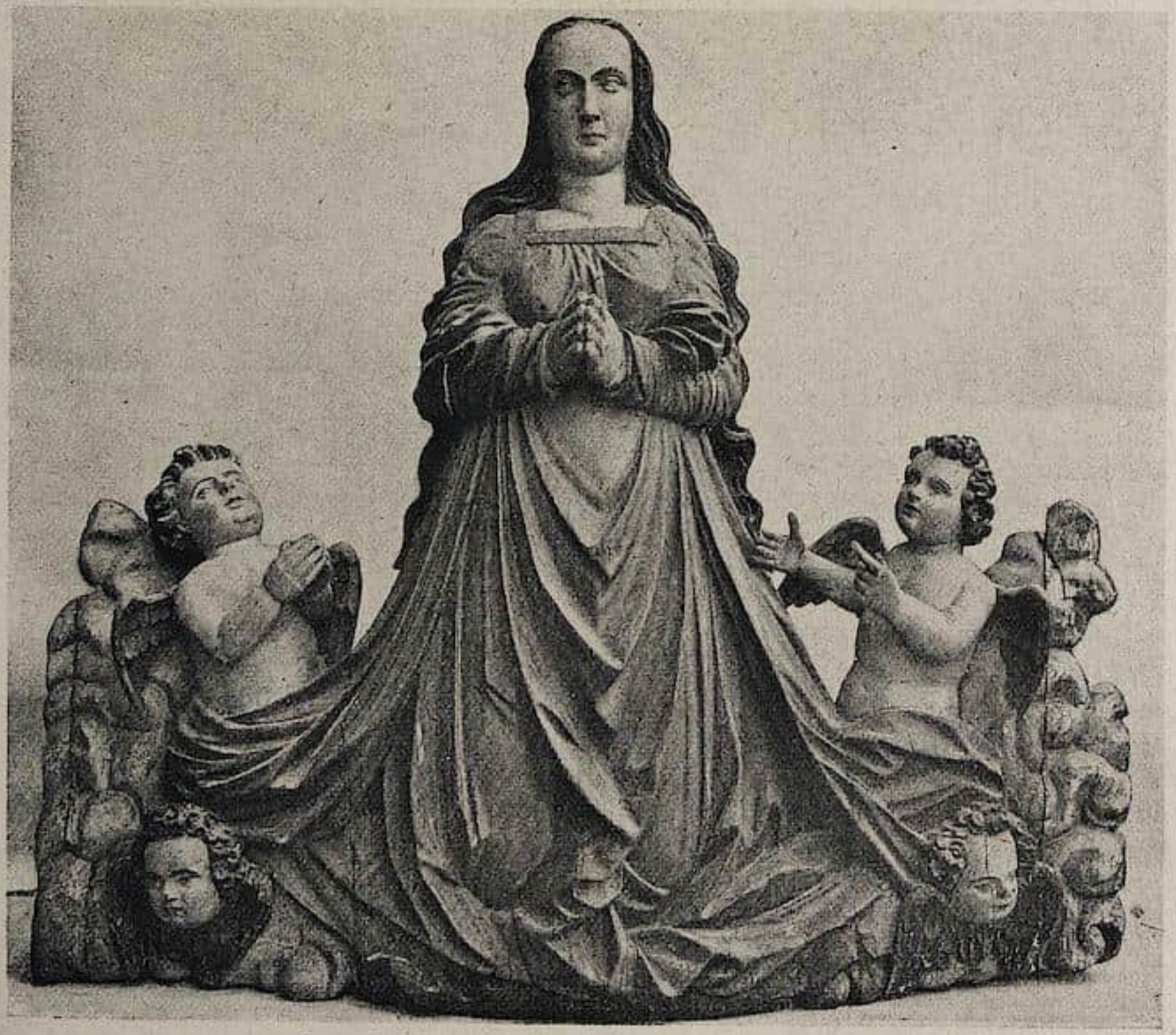


Abb. 16. Jörg Kändel. Anfang des 16. Jahrhunderts.

Abb. 19. Oberſchwäbiſch (?).
Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts.

Abb. 20. Oberſchwäbiſch.
Um 1600.

Schnells Vorliebe gilt dem 17. und 18. Jahrhundert. Seine Bildwerke aus dieſer Zeit können mit den Beſtänden jedes deutſchen Muſeums wetteifern. Wenn wir auch heute von den Barockmeiſtern noch weniger wiſſen als von den Bildnern der Gotik: der Wert ihrer Leiſtung iſt darum nicht geringer. Man kann die ſtiliſtiſche Entwicklung faſt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verfolgen. Das ſpäte 16. Jahrhundert iſt mit den vorzüglichen, anſcheinend bildnismäßigen Büſten der Heiligen Ignatius von Loyola und Petrus Caniſius, die Zeit um 1600 mit einer in ſtarkem Kontrapoſto bewegten Engelsfigur (Abb. 20) vertreten. Die Entwicklung des 17. Jahrhunderts läßt

Abb. 21. Oberſchwäbiſch.
Mitte des 17. Jahrhunderts.

ſich an einer Reihe von Muttergottes- und Michaelsbildern ableſen. Seiner Mitte gehört eine ſchwungvolle Himmelfahrt Mariä (Abb. 21, Höhe 1,20 m) an. Ein kleiner hl. Sebaſtian (Abb. 22, Höhe 0,41 m) in der Art des Franz Ignaz Günther läßt das Nachklingen der gotiſchen Bewegung im Rokoko erkennen. Wohl Egid Asam iſt eine anmutige Muttergottes aus gebranntem Ton (Abb. 23) zuzuſchreiben. Als Meiſter eines ſilbernen Tabernakelaufſatzes mit der Muttergottes zwiſchen zwei knieenden

Abb. 22. Art Günthers.
Anfang des 18. Jahrhunderts.

Abb. 23. Art des Egid Asam.
Anfang des 18. Jahrhunderts. Ton.

Dominikanerheiligen (Abb. 24), einer feinen, mit der Augsburger Beſchaumarke und dem Stempel IL verſehenen Arbeit, darf wohl der Augsburger Goldſchmied Jakob Lutz gelten (vgl. Werner, Augsburger Goldſchmiede, 1913, S. XII). Vier ausdrucksvolle Apoſtelköpfe ſind Werke des Roman Anton Boos.

Aus den Beſtänden der Sammlung Schnell konnte hier nur eine kleine Auswahl gezeigt werden. Wer ſich mit der oberſchwäbiſchen Kunſt des 15. und 16., mit der ſüddeutſchen des 18. Jahrhunderts beſchäftigt, wird in dieſem Muſeum, das jedem Kunſtfreunde zugänglich iſt, reiche Belehrung finden. Möchte ein freundliches Geſchick es dem Orte erhalten, in dem es entſtanden iſt. Verſchleppt und aus ihrem jetzigen Zuſammenhange herausgeriſſen büßten die Kunſtwerke jenen nicht zu unterſchätzenden Teil ihrer Wirkung ein, der auf ihrer Bodenwüchſigkeit beruht. Hingegen trägt die Sammlung in Ravensburg das Gepräge der Notwendigkeit. Einerſeits ergänzt ſie auf das glücklichſte die benachbarten ſtädtiſchen Muſeen in Konſtanz, Überlingen und Biberach

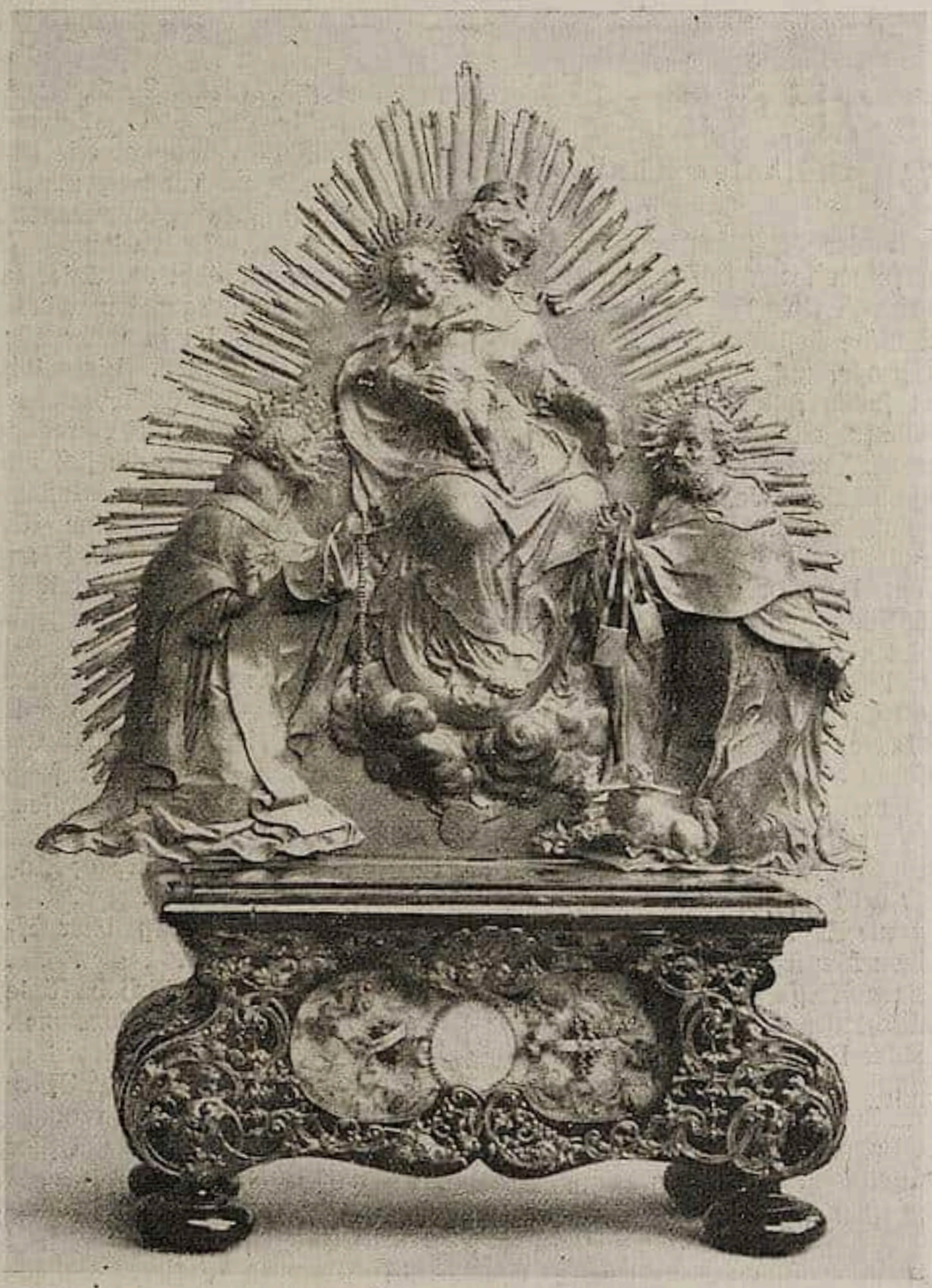


Abb. 24. Jakob Lutz (?).
Anfang des 18. Jahrhunderts. Silber.

und die prächtigen Schloßſammlungen in Heiligenberg, Wolfegg und Zeil. Anderſeits aber, und dies iſt weſentlich, gebührt ſie dem Mittelpunkt des ſüdlichen Oberſchwabens, der an ſtolzen Bauwerken der Vergangenheit reich iſt, doch arm an beweglichen Denkmälern. Möchte die Ravensburger Bürgerſchaft beizeiten ſich klar darüber ſein, daß der Verluſt dieſer Privatſammlung für das geiſtige Leben der Stadt eine Schädigung bedeuten würde, die niemals wieder ausgeglichen werden kann.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Das Manifeſt radikaler Künſtler in Zürich

Als Dokument der künſtleriſchen Geſinnung dieſer Zeit ſei folgendes Manifeſt hier wiedergegeben:

„Tiefe, einheitliche Geſichtspunkte müſſen vorwalten, wenn große, auf lange Zeit wirkende Entſcheidungen fallen ſollen. Geiſtig und materiell ſtellen wir folgende Forderungen auf:

Wir Künſtler als Vertreter eines weſentlichen Teiles der Geſamtkultur wollen uns ‚mitten in die Dinge' hineinſtellen und die Verantwortung für die kommende, ideelle Entwicklung im Staate mit übernehmen. Das iſt unſer Recht. Wir verkünden, daß das künſtleriſche Bewegungsgeſetz unſerer Epoche in umfaſſender Formulierung bereits vorliegt.

Die Geiſtigkeit einer abſtrakten Kunſt bedeutet die ungeheure Erweiterung des freiheitlichen Gefühls des Menſchen. Unſer Glaubensziel iſt brüderliche Kunſt: Neue Sendung des Menſchen in der Gemeinſchaft. Die Kunſt im Staat muß den Geiſt des geſamten Volkskörpers widerſpiegeln.

Kunſt zwingt zur Eindeutigkeit, ſoll mit Fundament des neuen Menſchen bilden, jedem Einzelnen und keiner Klaſſe gehören; wir wollen die bewußte Macht der produktiven Kraft jedes Individuums in der Erfüllung ſeiner Miſſion zur einheitlichen Leiſtung ſammeln. Wir bekämpfen kraftverzehrende Syſtemloſigkeit. Unſer oberſter Geſichtspunkt: Erſtreben einer allumfaſſenden Grundlage des geiſtigen Horizontes.

Das iſt unſere Pflicht.

Solche Arbeit verbürgt dem Volke höchſten Lebenswert und ungeahnte Möglichkeiten. Die Initiative dafür gehört uns. Wir werden den gewaltigen Strömungen Ausdruck verleihen, den zerſtreuten Beſtrebungen greifbare Richtung geben."

Arp, Baumann, Eggeling, Giacometti, Henning, Helbig, Janco, Morach, Richter.
„Radikale Künſtler, Zürich."

Sammlungen

Londoner Muſeumsſorgen

Die Beſetzung der Muſeen durch verſchiedene Regierungsdepartements iſt am 14. Mai im Unterhaus der Anlaß zu einer intereſſanten Interpellation geworden. Sir S. Hoare, der Fragеſteller, ſtellte feſt, daß ſeit dem Abſchluß des Waffenſtillſtandes noch keinerlei Enträumung der, wie vorgegeben worden war, nur für die Dauer des Krieges in Anſpruch genommenen Muſeen ſtattgefunden habe. Er verlangte, den Zeitpunkt zu erfahren, an dem die Galerien wieder ihrer Beſtimmung zurückgegeben würden. Der herrſchende Zuſtand ſei in mehr als einer Hinſicht unglücklich zu nennen. Einmal hätten Scharen von der Front zurückkehrender überſeeiſcher Soldaten Ablenkung und Anregung finden können, eine Gelegenheit, die ſich ihnen vermutlich nie wieder bieten wird. Sodann ſeien zahlreiche Kunſtwerke auf eine Weiſe geborgen worden, die ihnen ſchwerlich zugute kommen könne. Die koſtbarſten Schätze ſeien in die Tiefen der Untergrundbahn geflüchtet worden. Im British Muſeum ſeien Kriegsgefangene, u. a. jene aus Deutſch-Oſtafrika, einquartiert worden, uſf. — Im Namen der Regierung antwortete Sir A. Mond, First Commissioner of Works, indem er zunächſt folgende offizielie Aufſtellung der beſetzten Muſeen und der in ihnen untergebrachten Beamtenſtäbe mitteilte:

National Gallery: Ministry of Munitions	657	Beamte
National Portrait Gallery: War Office	377	„
National Gallery of British Art (Tate Gallery): Ministry of Pensions	824	„
British Muſeum: Registrar of Friendly Societies und War Office	292	„
New Science Muſeum (unvollendetes Gebäude): Poste Office Savings Bank	1500	„
Imperial Institute (Western Galleries): War Office	1440	„
Hertford House (Wallace Collection): Ministry of Munitions	460	„
Victoria and Albert Muſeum: / Old Royal College of Science Building: — Board of Education	914	„
London Muſeum: — Supreme Economie Council / Ministry of Blockade / Ministry of Shipping	83	„

Die Enträumung dieſer Gebäude bedeute eine Siſyphusarbeit. Immer wieder komme man vor dieſelbe Frage zu ſtehen: Wohin? Man habe geglaubt, daß gegen dieſes Frühjahr die Beamtenſtäbe ſtark reduziert werden könnten. Nun ſtelle ſich aber heraus, daß, wo einzelne De-

partements seit dem Abschluß des Waffenstillstandes eingeschränkt werden. andere an deren Stelle in gleichem Maße anschwellen. So hätten z. B. bei dem Pensionenministerium seit dem November 1918 etwa 5000 neue Beamte eingestellt werden müssen, und es sei Bedürfnis nach weiteren 2—3000! Hinsichtlich der gesicherten Kunstwerke könne er (Sir A. Mond) zu seiner Genugtuung mitteilen, daß kein einziges durch die getroffenen Maßnahmen Schaden gelitten habe. In den nächsten zwei bis drei Monaten sei zu erwarten, daß die Situation sich klarer abzeichnen werde. Auf alle Fälle werde er sein bestes tun, den gerechtfertigten Wünschen nach Enträumung der Museen so schnell wie möglich entgegenzukommen. Er könne sich aber nicht durch eine feste Zusage auf irgendein Datum hin binden. Es müsse der Regierung eine angemessene Zeit zugestanden werden, um die Museen zu enträumen und wieder in Ordnung zu bringen. — Interpellant: Was verstehen Sie unter „angemessener Zeit"? — Sir A. Mond: Ich bin nicht imstande, die Anzahl der Jahre zu nennen. — Interpellant: Jahre? — Sir A. Mond: Ja, ich glaube von Jahren sprechen zu müssen. H.

Amsterdam

Nach einer gründlichen inneren Reorganisation ist das Amstelkring-Museum am Oudezyds Voorburgwal (kirchliche Kunst) wieder eröffnet worden.

Dordrecht

Durch ein Legat des verstorbenen Dr. jur. H. van Bilderbeek ist dessen Haus „Cronenburch" mit seiner ganzen Einrichtung und einer großen Sammlung von Gemälden moderner Meister an den Staat gekommen. Damit gepaart geht die Schenkung eines Kapitals, das jährlich 2500 Gulden an Rente abwirft. Mit der Leitung des Ryks-Museum Bilderbeek-Lamaison, wie die Stiftung offiziell heißen wird, ist interimsweise der Direktor des Museums Boymans in Rotterdam betraut worden. H.

Frankfurt.

In Frankfurter Kunstkreisen beschäftigt man sich zurzeit mit einem neuen Museumsprojekt: Die alte Karmeliterkirche in der Mainzergasse ist nämlich als Museum für mittelalterliche und neuzeitliche Plastik ausersehen und soll als solches eingerichtet werden. Die Gesamtkosten dafür belaufen sich auf 81000 Mark, deren Bewilligung der Magistrat beantragt hat. Die Frankf. Zeitung knüpft an die Tatsache folgende durchaus begründete Erwägung:

„Das Vorhaben an sich ist sehr zu begrüßen, es ist aber zu bedenken, daß gerade der Kreuzgang mit seinem ausgezeichneten gleichmäßigen Licht und seiner übersichtlichen Aufstellungsmöglichkeit vielleicht besser Museumszwecken entsprechen dürfte als der verhältnismäßig düstere Innenraum der Kirche. Dabei könnte auch der von dem Kreuzgang umschlossene ehemalige Klosterhof einen bescheidenen gärtnerischen Schmuck erhalten und in ihm die zerstreuten wertvollen Überreste von abgebrochenen Baudenkmälern der Altstadt aufgestellt werden. Die Kulissen könnten dann, wie bisher, weiter im Schiff verbleiben. Auch durch diese Anordnung ist eine räumliche Abtrennung ohne weiteres und ohne größere Kosten durchführbar. Es wird wohl nur dem engeren Kreis von Altertumsfreunden bekannt sein, daß die Kirche wertvolle Überreste eines großartig angelegten Zyklus von Wandgemälden des Malers Jörg Rathgeb von Schwäbisch-Gmünd, einem Zeitgenossen Dürers, birgt, über den der hochverdiente Maler und Kunstforscher Prof. Donner v. Richter vor einigen Jahrzehnten eine bedeutungsvolle Publikation herausgegeben hat, die ahnen läßt, was Frankfurt an diesem fast einzigartigen Werke ehemals besessen hat."

Kopenhagen

Das dänische Kunstgewerbe-Museum (Danske Kunstindustrimuseum) versendet den von seinem Direktor Emil Hannover verfaßten Jahresbericht von 1918, der auf bedeutsame Neuerwerbungen der Sammlung hinweist, deren wichtigste Stücke abgebildet sind. Unter diesen verdienen zwei wundervolle Kieler Fayencen (von 1764—68) und ein Fayencekorb von Rendsburg besondere Beachtung, da sie die Kenntnis der deutschen Fayenceindustrie nicht unbedeutend erweitern. Auch zwei Statuetten von dem Straßburger Hannong müssen genannt werden, obwohl diese Dinge innerhalb der neuen Erwerbungen im ganzen nicht einmal das Wichtigste umschreiben.

London

In einem der zugänglichen Räume der National Gallery sind in Zusammenhang mit der Ausstellung von Werken florentinischer Künstler vor 1500, die vom 20. Mai — 27. Juli im Burlington Fine Arts Club geöffnet ist, Gemälde der florentinischen Schule aus den Museumsbeständen zusammengestellt. Dabei befinden sich drei dem Museum in jüngster Zeit geschenkweise zugewendete Werke: ein Mosaik des 12. Jahrh. mit der Darstellung des Brunnens des Lebens, das stilistische Zusammenhänge mit dem Apsismosaik von S. Clemente in Rom aufweist; eine kleine Tafel aus der Schule des Fra Angelico,

eine Illustration zur Legende vom Ursprung des Dominikaner Ordensgewandes; ein Gemälde mit den Heiligen Fabian und Sebastian von Giovanni di Paolo. H.

Paris

Léon Bonnat hat den besten Teil seiner großen Sammlung von Rembrandtzeichnungen, zusammen 90 Blätter, dem Louvre geschenkt. H.

Venedig

Die italienische Presse beschäftigt sich eingehend mit dem Plan, in Venedig eine neue Ordnung der Museen durchzuführen, deren wichtigstes Glied die Einrichtung des Dogenpalastes zu einem Museum venezianischer Kunst sein soll. Zu diesem Zweck haben die städtischen Behörden bereits dem Staate die Bitte um Überlassung des Palastes unterbreitet. Man denkt in erster Linie daran, den Hauptbestand des Museums Correr, der infolge der ungünstigen baulichen Verhältnisse nie richtig zur Geltung gekommen ist, in den Dogenpalast zu überführen und zwar handelt es sich hierbei in der Hauptsache um die historisch wichtigen Dokumente aus der Geschichte Venedigs, während die Gemälde und die kunstgewerblichen Stücke im Museum Correr verbleiben sollen. In der Tat würde ja auch kaum ein Bauwerk so geeignet sein, das historische Museum der Stadt in sich aufzunehmen wie gerade der Dogenpalast, der schon immer das lebendigste Denkmal der Geschichte Venedigs gewesen ist.

Ein anderer wichtiger Plan der interessierten Kunstkreise geht dahin, diejenigen Schätze aus den Museen, die früher den Kirchen Venedigs entnommen wurden, wieder an den ursprünglichen Platz ihrer Aufstellung zurückzuführen.

Ausstellungen

Die Erste Ausstellung der Dresdner Sezession Gruppe 1919

Während Gleichgültigkeiten das Getriebe der bürgerlichen Welt erfüllen und während die alltäglichen Dinge die Hirne in Bewegung erhalten, und während Franzosen und Deutsche, Arbeiter und Bürger sich noch hassen, geschehen Dinge von menschlichster Bedeutung. Aber du siehst nicht, Bruder Arbeiter, wie schon längst „über die Köpfe der Führer hinweg" die Versöhnung sich vollzieht, und du fühlst nicht, Bruder Bürger, wie deine Standesmeinung und deine ehrliche Liebe zum Althergebrachten schon überholt werden von der Idee, die heute wieder den Weltenraum erfüllt. Und während die Theater spielen und die Straßenbahnen fahren, und während Dirnen tanzen und Hunderte hungernd verenden, während Unmenschlichstes noch geschieht — da stehen in dieser nämlichen Welt wieder Menschen vor dir, die wahrhaft reinen Herzens sind und die das endliche Ende dieses Jammers künden. Ihr hört sie nicht . . . Aber sie reden eine eindringliche Sprache, und sie können nicht stumm sein, ehe ihre Sendung sich nicht erfüllte. Sie sprechen von den einfachsten Dingen, die wir vergessen hatten, von unserer Menschlichkeit. Sie sprechen von dem innersten Erlebnis, das wir gehabt, von unserer Jugend. Sie sprechen von Trauer und Demut, von Liebe und Sehnsucht. Macht euch nun frei von den Irrwischen und Gespenstern des gestrigen Tages und findet wieder den Weg zur — Güte. Es ist etwas in dem heutigen Geschehen von dem Ungeheueren des Neuen Testamentes: Gehet hin in alle Welt und lehret alle Völker. —

In dieser Stadt Dresden, die bisher noch immer ein wenig von ihren vergangenen Kulturen zehrte, ist eine Tat geschehen, wichtiger, meine ich, als irgend etwas, das diese Tage, diese Wochen, dieses Jahr uns an künstlerischen Erlebnissen brachte. Von hier aus sind so viele Anregungen schon gekommen und doch hat keine hier dauernd Fuß zu fassen vermocht. Langsam nur bricht sich das neue Wollen, das neue Ethos Bahn. Es haben sich wieder junge Künstler zusammengefunden (wer denkt nicht an die Gründung der „Brücke" zurück?), aus innerer Notwendigkeit, wie sie selbst sagen (aus der Notwendigkeit nämlich, aus der immer Menschen sich zusammenfanden), acht Maler, eine Bildhauerin und ein Baumeister. Sie haben, was sie an ihrem Werk für bedeutsam hielten, zusammengetragen und es zur Schau gestellt. Und es darf gesagt werden, daß diese Ausstellung, nur aus künstlerischen Motiven entstanden, ein außerordentliches Ereignis bedeutet. Denn diese Kunstwerke reden von den alten Dingen in einer neuen Sprache, so stark, so unerhört bewußt, daß, was auch immer vom Menschen in uns übrig blieb, mitfühlt, mitklingt.

Ein weniges soll nur von den Einzelnen gesagt sein. Unrecht wäre es, angesichts solchen Erlebnisses über gelegentliche Mißklänge zu kritteln oder zu erzählen, wie hier der Wille noch nicht ganz sich freigemacht hat, wie dort die unbedingte letzte Ehrlichkeit eines Temperamentes in Frage steht, wie in dieses Bild ein Streifen fremder Romantik hineinscheint, oder vor einem graphischen Blatt ein ästhetisches — oder Taktgefühl sich zum Widerspruche regt

Wo anders iſt denn Vollendung als im Ringenden? —

Der Führer der Gruppe und unbedingt der Klarſte und Bewußteſte iſt Felix müller. Er ſtellt hier nur Gemälde aus. Man atmet die Atmoſphäre reinſter Geiſtigkeit. Er iſt radikal im Willen, konſequent aus Notwendigkeit, unſinnlich im letzten Grade. In ſeinen Bildern iſt eine Übereinſtimmung, ein Gereiftſein, wie wir es gerade bei ſo radikalen Naturen zu finden nicht gewohnt ſind. Wem es noch nicht klar iſt, der muß es hier empfinden, daß jede Willkür der Natur oder des Temperamentes beim Schaffen des expreſſioniſtiſchen Künſtlers ausgeſchloſſen bleibt, daß jede Linie und jeder Farbenfleck notwendig iſt für das Lebendigwerden des Ganzen. Noch problematiſcher aber kommt uns Laſar Segall, den man hier überhaupt zum erſtenmal kennenlernt. Aber in ſeinen Bildern iſt ein ganz anderes Temperament zu ſpüren, Muſik klingt aus unergründeten Tiefen. Seelenvorgänge von faſt unerträglicher Bedrücktheit ſind hier geſtaltet worden. Ganz unverkennbar iſt das ruſſiſche Thema: Doſtojewski. Nur letzte und metaphyſiſche Probleme ſind geſtaltet. „Der Tod", „Totengebet", „Mann und Weib" ſind ſeine Themen. Form und Farbe ſind konzentriert auf das nur Weſentliche, auf Anfang und Ende. Dazwiſchen und dahinter aber ſpielen ſich Dinge ab, von deren Vorhandenſein wir erſchüttert, gepackt werden. Seele iſt alles; nichts iſt hinzugetan von Literatur; nicht über die Dinge, ſondern von ihnen wird gehandelt. Ein wildes, noch ganz ungefeſſeltes Temperament iſt Otto Dix. Eine klare Entwicklung iſt noch nicht zu erkennen, nur ſo viel iſt gewiß, daß ſich hier ein Kampf abſpielt (und zwar im höchſt kritiſchen Stadium), daß eine Künſtlernatur am Werke iſt, die unbeeinflußt, kompromißfrei, den Weg zur ihm gemäßen Geſtaltung ſucht. Ähnliches kann auch von Gela Forſter geſagt werden, deren drei Plaſtiken zu dem Außerordentlichſten gerechnet werden dürfen, was an Plaſtik in dieſer Generation geſchaffen wird. Bei allen dieſen Künſtlern iſt gleich bewundernswert die Ehrlichkeit der Arbeit, das Verzichten auf alles geſucht-Neue, die Stärke des eigenen Willens. Conſtantin von Mitſchke-Collande zeigt eine Folge von ſechs Holzſchnitten zu W. G. Hartmanns Dichtung „Der begeiſterte Weg". Zeitliche Dinge ſind hier in unendliche Rhythmen hinübergeführt worden. Otto Schubert, Willy Heckrott, P. A. Boeckſtiegel und Otto Lange ſind mit guten, charakteriſtiſchen Arbeiten vertreten. Von ihnen iſt des Öfteren ſchon die Rede geweſen, ſodaß wir heute ein weiteres Eingehen auf ihr Schaffen uns verſagen können.

Der Eindruck dieſer Ausſtellung (die nunmehr geſchloſſen in der Berliner Freien Sezeſſion gezeigt werden wird) iſt ein gewaltiger. Niemand kann ſich ihm entziehen, der es ernſt meint mit künſtleriſchen Dingen. Natürlich fand die Ausſtellung auch in Dresden manchen Widerſpruch. Immerhin iſt es bedeutſam, daß der Ankauf eines Bildes von Segall aus der Ausſtellung für die Galerie diskutiert werden konnte. Das Verdienſt, dieſe Ausſtellung der Öffentlichkeit vermittelt zu haben, gebührt der Galerie Emil Richter.

Faſt gleichzeitig eröffnete Ernſt Arnold eine Geſamtſchau des „Sturm". Kandinsky, Chagall waren in ſelten erblickter Fülle und Feſtlichkeit vertreten. Auch von Franz Marc waren ſtärkſte Arbeiten zu ſehen. Es war eine großartige Dokumentation des „Sturm"-Kreiſes. Manches, von geringerer Bedeutung, war leider allzu ſtark betont.

Dieſer Monat wird in der Entwicklung des Dresdner Kunſtlebens ſeine Bedeutung behalten. Die neue Kunſt iſt hier lebendig geworden, ein neues Ethos iſt in unſeren Herzen. Nicht Krämergeiſt ziemt uns und fauler Bureaukratenſinn; Begeiſterung müſſen wir in unſeren Herzen haben und wieder das Deutſcheſte: Idealismus.

Kaemmerer.

Die Wiedereröffnung der Galerie Flechtheim in Düſſeldorf

Das wichtigſte Ereignis im Düſſeldorfer Kunſtleben der letzten Zeit bedeutet die Wiedereröffnung der Galerie Flechtheim. Damit iſt der modernen Kunſt, die bisher in Düſſeldorf nur die beſchränkten Räume des „Graphiſchen Kabinetts" zur Verfügung hatte, endlich wieder eine Stätte geboten, wo ſie in eindrucksvoller und umfaſſender Weiſe zu Wort kommen kann. — Die Eröffnungs-Ausſtellung zu Oſtern d. J. zeigte unter dem — übrigens reichlich dehnbaren — Stichwort „Expreſſioniſten" alte und neue Kunſt: Orient, Negerplaſtik, italieniſche und nordiſche Primitive, ſpaniſches Barock, deutſche und franzöſiſche Moderne. Eine ziemlich unorganiſche Zuſammenſtellung zweifelsohne, aber doch intereſſant und anregend, und für Düſſeldorf jedenfalls etwas entſchieden Neues.

Das Hauptſtück der Abteilung für alte Kunſt war eine „Geburt Chriſti" des ſeltenen Meiſters der „Virgo inter Virgines", koloriſtiſch jedenfalls eine Leiſtung erſten Ranges. Ferner waren noch bemerkenswert: ein weſtfäliſches Bild der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit einer Pfingſtdarſtellung, wahrſcheinlich Soeſter Arbeit, und

zwei kleinere Cranachs. Die Kunstakademie hatte zwei Leihgaben beigesteuert: einen kleinen Zeitblom und eine florentinische Madonna. Die Datierung des letzteren Bildes im Katalog, auf rund 1450 angesetzt, dürfte übrigens als zu spät nicht zu halten sein. Ein Greco, „St. Franziskus", der ebenfalls auf dem Programm stand, konnte widriger Umstände halber nicht gezeigt werden.— Die französische Moderne war mit einer Reihe erstklassiger Namen vertreten: Cézanne, van Gogh, Henri Rousseau, Seurat, Picasso. Von van Gogh u. a. die große „Arlesierin" und der „Ball in Arles", von Picasso vor allem zwei höchst interessante Frühwerke: eine „Spanierin" und die „Reiter am Meer". — Unter den neueren deutschen Meistern fiel ein vorzüglich gemalter Gebhardt auf. Neben ihm waren Bilder eines zweiten älteren Meisters zu sehen, der jedoch noch immer in der ersten Linie steht: Christian Rohlfs. Dann die junge westdeutsche Generation: Heinrich Nauen, Carli Sohn, Werner Heuser, Walter Ophey, Carl Mense, Eberhard Viegener, Max Schulze-Soelde. Interessant war besonders vom letzteren ein eindrucksvolles „Gefängnis in Lyon".

Die Plastik trat gegenüber der Malerei zurück, immerhin wurde aber auch hier eine Reihe Interessantes geboten: abgesehen von den primitiven und mittelalterlichen Werken sind besonders zu nennen: Lehmbruck, Minne und Heinrich Nauen, dessen malerische Leistungen jedoch entschieden gereifter und stärker wirkten.

Genannt sei dann noch die Eröffnungsschrift der Galerie „Ostern 1919", eine Art Programm, mit Beiträgen von Walter Cohen, Wilhelm Hausenstein u. a. und zahlreichen Reproduktionen nach Gemälden der Eröffnungs-Ausstellung.

H. W. Hupp.

Berlin

Der Sturm (W 9, Potsdamerstr. 134a), der in seinen monatlich wechselnden Kunstausstellungen regelmäßig eine Gesamtschau seiner Maler und Plastiker bringt, zeigt stets einige Werke von Kandinsky und Chagall, Archipenko, Jacoba van Heemskerck, Campendonk, Paul Klee, Rudolf Bauer u. a. Auch Futuristen und die französischen Kubisten werden stets mit markanten Werken vorgeführt. Daneben stellen in den vorderen Sälen ständig die Neueren und Neuesten aus. So zeigte im März William Wauer, der bereits früher mit Plastiken an die Öffentlichkeit getreten war, seine Gemälde. Im April fand eine Ausstellung von Werken Hugo Händels und Hilla van Rebays statt. Im Mai waren neue Werke Nell Waldens und des deutschen Kubisten Hans Braß (zum erstenmal) ausgestellt. Gegenwärtig gibt der Plastiker Oswald Herzog eine Übersicht seiner künstlerischen Entwicklung vom Naturalismus bis zum Expressionismus, während Oskar Fischer-Karlsruhe und Heinrich von Boddien ihre ersten Arbeiten an die Öffentlichkeit bringen.

Zu der an dieser Stelle erwähnten Ausstellung von Lyonel Feininger, die zurzeit im graphischen Kabinett von J. B. Neumann stattfindet, macht der „Sturm" darauf aufmerksam, daß es sich dabei nicht um die erste umfassende Kollektivausstellung des Künstlers handelt. Vielmehr hat der „Sturm" bereits im September 1917 eine 111 Nummern umfassende Gesamtschau von Feiningers Werken vorgeführt, nachdem er zum erstenmal bereits im Herbstsalon 1913 Werke von Feininger gezeigt hatte.

Die Kunsthandlung Karl Nikolai (Viktoriastraße 26a) ladet zu ihrer III. Sonderausstellung ein, die Ludwig Kainer gewidmet ist und eine interessante Sammlung von Gemälden des begabten Künstlers vereinigt. Außerdem sieht man an der gleichen Stelle Einzelwerke von Lovis Corinth, Max Liebermann, Max Slevogt, Ferdinand Waldmüller, Anselm Feuerbach, Karl Schuch u. a.

Das graphische Kabinett von J. B. Neumann zeigt neben der Feininger-Ausstellung eine Kollektion von Bildern und Skizzen der Paula Becker-Modersohn, deren Werke zum erstenmal in Berlin im Frühjahr 1916 bei Paul Cassirer zu sehen gewesen sind.

Die Berliner Akademie der Künste hat ebenfalls ihre neue Frühjahrsausstellung eröffnet, die vor allem durch die Darbietung plastischer Werke interessant ist. Auch darüber wird noch zu reden sein.

Frankfurt a. M.

Im Kunstgewerbe-Museum wurde am Sonntag, 25. Mai, eine Sonderausstellung von Kunsttöpfereien von Prof. Max Läuger, Karlsruhe, eröffnet, die einen geschlossenen Überblick über das gesamte keramische Schaffen des Künstlers von den Anfängen im Jahre 1892 bis zu seinen neuesten Arbeiten ermöglicht und den interessanten Wandel im Stil und in der Technik seiner farbenfreudigen Werke zeigt.

München

Zu Hugo von Habermanns 70. Geburtstag war für Juni eine große Ausstellung im Oberlichtsaal der „Modernen Galerie" (Thannhauser), geplant. Wegen der durch die Ereignisse der letzten Zeit hervorgerufenen Schwierigkeiten muß die Ausstellung auf den Monat September verlegt werden.

In der Modernen Galerie Thannhauser gelangte neu zur Ausstellung eine Kollektion

Gemälde von Peter Trumm und Frau Hedwig Trumm-Witzel, München.

Rotterdam

In der Academie voor Beeldende Kunsten hat die Firma J. Goudstikker aus Amsterdam ihre wiederum gänzlich erneuerte Sammlung ausgestellt, für den Freund altholländischer Kunst eine Augenweide. Aus dem 100 Nummern beschreibenden, schön illustrierten Katalog seien als einige der bedeutendsten herausgehoben, Werke von Cuyp (Verkündigung an die Hirten und Hühnerhof), Dou, A. de Gelder (Bildnis eines jungen Baumeisters, Ahasver und Haman), F. Hals (Frauenbildnis aus der Sammlung von der Heydt-Berlin), Hobbema, P. de Hooch, Ruisdael, J. Steen (u. a. die besonders schöne Kuchenbäckerin, HdG 349) und E. de Witte.

Stockholm

Auf Veranlassung von Oswald Sirén findet hier zurzeit eine Ausstellung italienischer Renaissancekunst statt, die vornehmlich Werke aus Privatbesitz umfaßt, zu denen nicht nur die Sammlung des Veranstalters selbst, sondern auch der Königliche Besitz und die Sammlung der Stockholmer Hochschule, deren Ausbau Sirén besonders gefördert hat, beigesteuert haben. Die Kunst des Trecento ist durch einige frühe Werke aus der Nähe Giottos gut vertreten, während unter den Werken des 15. Jahrhunderts eine Madonna von Mainardi und zwei weitere von Pietro di Cosimo genannt werden müssen. Das Glanzstück der Ausstellung ist das Bildnis des jungen Lorenzo Tornabuoni von der Hand des Francesco Botticini. Unter den Venezianern sind Werke von Vincenzo Catena und ein Bildnis des Lorenzo Lotto besonders hervorzuheben. Schließlich seien noch die drei Lebensalter des Ferraresen Dosso Dossi und eine feine Landschaft mit einem Ritter von Domenico Campagnola erwähnt. Die kurzen Hinweise zeigen, wie stark gerade die italienische Renaissance das schwedische Sammelwesen beschäftigt hat.

Wien

Die Vereinigung „Bewegung", über deren Gründung und Ziele im Juliheft letzten Jahres berichtet wurde, brachte in ihren von Adolf Loos eingerichteten Räumen (Kärtnerstraße 4) eine Ausstellung von Werken Johannes Ittens. Die vorgeführten Zeichnungen, Gemälde und Plastiken zeigen eine Kunst, die auf das intensivste Erlebnis der reinen Form als Trägerin des Ausdrucks ausgeht. Ein Vergleich mit Picasso oder Kandinski würde die Art Ittens nur oberflächlich charakterisieren, wenn sie auch prinzipiell ähnlich ist. Die Werke lassen die Wege ganze Stufenleiter des Strebens nach Entmaterialisierung der Materie erkennen, suchen gesetzmäßige Formeln für die lineare und kubische Bewegung im Körper, für die Empfindung des Stofflichen im Stilleben und für das räumliche und farbige Erlebnis in der Landschaft. Auf Grund solcher Gesetzmäßigkeiten gelangt Itten schließlich zu abstrakten Kompositionen, deren überzeugende Kraft den inneren Beruf des Künstlers erkennen läßt. Den Veranstaltern gebührt um so größerer Dank, als die Gefahr besteht, daß der junge Schweizer Künstler, der seit längerem hier ansässig in einem größeren Schülerkreise sein hervorragendes Talent als Lehrer betätigte, einer Berufung nach Weimar folgend, Wien verläßt. (Vgl. die Notiz in dem Abschnitt: Von Künstlern und Gelehrten, S. 344.) Bei dem sich nun doch immer stärker merkbar machendem Streben, das erschlaffte Wiener Kunstleben in frischere Bahnen zu lenken, könnte eine zielbewußte und reinigende Kraft, wie sie Johannes Itten darstellt, von größter Bedeutung sein. H. G.

Zürich

In der Galerie Tanner hat der Schweizer Bildhauer Fritz Huf, der wieder aus Berlin in seine Heimat zurückgekehrt ist, eine umfassende Ausstellung seines plastischen Werkes, deren Bedeutung noch durch eine Anzahl vortrefflicher Aktzeichnungen erhöht wird. Huf gehört unseres Erachtens zwar nicht zu den Künstlern, deren schöpferische Kraft an die höchsten und letzten Probleme rührt, aber er ist unter den Gegenwärtigen immerhin eine prominente Erscheinung von reichem Können und starkem formalen Ausdrucksvermögen. Man versteht es deshalb, wenn z. B. die N. Z. Ztg. das erste Schweizer Debut des Künstlers als ehrenvoll notiert und eingehend würdigt.

An gleicher Stelle zeigt Julius de Praetere, der sich neuerdings Prater unterschreibt, eine Kollektion von Studien zu einem Zyklus „Herbstfeuer", der mit einem etwas barocken Gefühl und unter Zuhilfenahme starker Ornamentik den Frauenakt auszudeuten versucht. Daneben sieht man einige Stilleben von geschmackvoller malerischer Behandlung. r.

Der Kunstsalon Wolfsberg brachte in seiner zweiten Frühlingsausstellung (15. April bis 1. Juni) über 100 Werke junger Schweizer Künstler. Diese Ausstellung, an der Künstler wie Blanchet, Vallet, Boß, Bodmer, Heller, Hugonnet, Meister, Morach, Barraud u. a. m. teilnahmen, zeigte eine unerwartet große schöpferische Kraft der jungen Generation. Die Werke von Barraud, Robert, Blanchet, Boss, Durand, Meister be-

weiſen, wie ſelbſtändig ſich die franzöſiſche Richtung in der Schweiz entwickelt. Die Werke von Bodmer, Hoſch, Vallet, bringen eine ganz neue Note, die keiner anderen Kunſt eigen iſt, — die Note des unmittelbaren Anknüpfens an die moderne Pſyche des ſich in ſeinem Urſchweizertum ſtolz fühlenden Volkes.

Intereſſant waren auch die Vorlagen von Giacometti für ſeine 7 m hohen Glasſcheiben für die Kirche in Chur.

Auch die Abteilung für die alte Kunſt zeigte manche gute neue Werke wie z. B. ein kleines dem Clouet zugeſchriebenes Porträt und eine Madonna aus der Nähe des Dirk Bouts.

Von Künſtlern und Gelehrten

Bruno Sauer †

Der o. Profeſſor der klaſſiſchen Archäologie an der Univerſität in Kiel, Geh. Reg.-Rat Dr. Bruno Sauer, ein gebürtiger Leipziger, iſt kürzlich im Alter von 58 Jahren geſtorben. Er war bis zum Jahre 1909 Ordinarius der Kunſtwiſſenſchaft und Archäologie in Gießen und hat in ſeiner Frühzeit mehrere Jahre hindurch in Italien, Griechenland und Kleinaſien an Ort und Stelle die Altertumsſchätze in den Mittelmeerländern ſtudiert und zahlreiche wertvolle Beiträge aus dem Gebiet der antiken Kunſtgeſchichte, ſo über die Parthenon-Skulpturen und den Giebel des Olympiſchen Zeustempels, veröffentlicht. Mehrere ſeiner Arbeiten ſind außerdem in den Veröffentlichungen des deutſchen Archäologiſchen Inſtituts erſchienen und unter den Büchern des Gelehrten darf beſonders das über den „Torſo von Belvedere“ hervorgehoben werden. r.

Baſel

Geh. Rat Prof. Dr. H. Alfred Schmid, bisher in Göttingen, wurde — wie bereits gemeldet — als Nachfolger von Prof. Ganz zum Konſervator der Basler Kunſtſammlung ernannt. Gleichzeitig erhielt er eine Berufung als o. Profeſſor an die Univerſität mit dem Lehrauftrag für deutſche Kunſtgeſchichte. Schmid hat inzwiſchen ſeine neue Stelle angetreten.

Berlin

Dr. phil. Theodor Demmler, bisher Direktorialaſſiſtent im Berliner Kaiſer-Friedrich-Muſeum, iſt zum Direktor der Sammlung der Bildwerke und Abgüſſe des chriſtlichen Zeitalters bei den ſtaatlichen Muſeen ernannt worden.

Heidelberg

Dr. R. Hedicke, bisher Privatdozent für Kunſtgeſchichte an der Univerſität Straßburg, hat die Venia legendi in der philoſophiſchen Fakultät der Univerſität Heidelberg erhalten.

Weimar

Walter Gropius nimmt energiſch die Neugeſtaltung des ihm unterſtellten ſtaatlichen Bauhauſes in die Hände. Unter den Künſtlern, die zunächſt nach Weimar berufen wurden, werden der Maler Johannes Itten, ein Schüler Adolf Hölzels, den zuerſt die Ausſtellung im „Sturm“ bekannt gemacht hat, und der junge Bildhauer Gerhard Marcks genannt. Weitere Berufungen dürften folgen.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Neue Graphik

Bei Fritz Gurlitt (Berlin) iſt ein Mappenwerk des jungen Berliner Graphikers Wilhelm Wagner erſchienen: Frauen, eine Folge von 12 Lithographien. Es werden 2 Ausgaben angezeigt. Die erſten 4 Exemplare der A-Ausgabe koſten im Subſkriptionspreis M. 750.—, die weiteren 6 Expl. M. 450.—; Ausgabe B erſcheint in 12 Expl. zu M. 250.—. Wilhelm Wagner iſt eine unter den jungen Perſönlichkeiten in der deutſchen Graphik, die, ohne eigentlich ſtarke Temperamente zu ſein, durch eine geſchmackvolle, klare Handſchrift und elegante, bildmäßige Abrundung der Motive für ſich einzunehmen wiſſen Wagners Lieblingsthema iſt die weibliche Toilette, in einem ähnlichen Sinne, wie man dies etwa von Legrands Radierungen her kennt. Die lithographiſche Technik pflegt er mit einer gewiſſen Delikateſſe, die teils perſönlich errungen, zu einem nicht geringen Teil allerdings die Frucht ausländiſcher, zumal Pariſer Eindrücke, zu ſein ſcheint.

Mit einer ziemlich weitgehenden weiblichen Indiskretion plaudert Charlotte Berend in acht Lithos von den Reizen der Tänzerin Anita Berber. Dieſe intime Folge erſcheint bei Gurlitt als Privatdruck nur für Subſkribenten. Rein künſtleriſch betrachtet iſt ſie weitaus aparter als die in gleichem Verlag herauskommende Folge von 6 Lithographien: Fritzi Maſſary. Bei der großen Beliebtheit der Maſſary wird aber auch dieſe Serie ihre Liebhaber finden, zumal da ſie ſich einer diskreten Farbigkeit recht geſchmackvoll bedient. Die 20 Drucke der Vorzugsausgabe koſten M. 400.—; von der B-Ausgabe ſind 40 Drucke zum Preiſe von M. 150.— hergeſtellt.

Ernst Stern, der bekannte erfolgreiche künstlerische Mitarbeiter Max Reinhardts, ist in engeren Kreisen bereits als feinsinniger Maler und Zeichner geschätzt. Mit den 12 Lithographien zu Frank Wedekinds Drama „Die Büchse der Pandora" tritt er aus dem bisherigen Rahmen hervor, bleibt indessen seiner Vorliebe für das Theater auch jetzt noch treu. Er gibt jetzt freilich weitaus mehr als bloße Szenenbilder. Das Menschliche, dramatisch Erschütternde tritt in packenden Situationen in den Vordergrund. Die Umwelt, die der Künstler früher mit solcher suggestiven Fähigkeit des Individualisierens belebte und vermenschlichte, hält sich dagegen ganz zurück. Stern behandelt die lithographische Technik in einer etwas wirbligen, krausen Manier, die zu der Art Wedekinds ausgezeichnet paßt. Soll man Verwandtes nennen, so wäre am ehesten an Barlach zu denken.

Der Preis des ebenfalls bei Gurlitt erscheinenden Werkes ist für die ersten 15 Drucke auf M. 400.— angesetzt; die 40 Exemplare der B-Ausgabe kosten (handsigniert) M. 250.—.

H. Voss.

Neue Luxusdrucke.

Richard von Schaukal hat im Aprilheft der Monatsschrift „Hochland" ein kräftiges Wort gegen die „Bibliophilie-Ersatzware" und ihr hauptsächliches Anziehungsmittel, die „künstlerische Illustration", ohne die es anscheinend nicht mehr geht, gesprochen. Daß aber neben dieser „Tamtambibliophilie, die bloß eine Schar von reichen Tölpeln ködert", doch noch echte Bibliophilie besteht, die auch ohne Illustration auskommt und allein durch die Drucktechnik wirken will, bezeugen die neuen Drucke der Officina Serpentis von E. W. Tieffenbach in Berlin-Steglitz, die mit zu den schönsten gehören, die wir überhaupt in Deutschland besitzen. Diese hervorragende Offizin verwendet zur Herstellung ihrer Drucke in eigener Schrift ausschließlich Handpressen und legt ihre Drucke in Pergamentausgaben mit Anfangsinitialen in Malerei und aufgelegtem Gold und in Ganzpergamentbänden oder in Papierausgaben mit rot von den Holzstöcken gedruckten Initialen und in Einbänden mit Buntpapierüberzug vor. Die ersten Drucke dieser Presse vor dem Kriege waren „Pervigilium Veneris", September 1913, Paul Zechs „Sonette aus dem Exil", November 1913, „Die rot durchrasten Nächte", acht Sonette von Leon Deubel in deutscher Nachdichtung von Paul Zech und mit acht Lithographien von Waldemar Rösler (der einzige illustrierte Druck dieses Verlages), April 1914, und die Zeitschrift „Das neue Pathos" mit den dazugehörigen, während des Krieges erschienenen Jahrbüchern 1914—1915 und 1917—1918. Ganz besonders sei aber an den Druck „Die vier ersten Kapitel der Genesis, verdeutscht durch Martin Luther" aus dem Oktober 1913 erinnert: nur 3 Folioseiten umfassend, dessen Pergamentausgabe in nur 3 Exemplaren mit einem handgeschriebenen, mit Gold überhöhten Initial von Karl Michel, und dessen 30 Papierexemplare mit einem radierten Initial von Felix Meseck geschmückt sind; eins der 3 Pergamentexemplare besitzt die Deutsche Bücherei als kostbares Geschenk des Berliner Antiquars Martin Breslauer. Die Offizin hat jetzt nach dem Kriege ihre schöne mustergültige Arbeit wieder aufgenommen und zwei neue Drucke herausgebracht: „J. W. Goethe. Von deutscher Baukunst" nach der Ausgabe von 1773" und „Hans Michael Moscherosch. Wie das Pulver und die Buchdruckerey erfunden wurde" aus dem Kapitel vom Soldatenleben in dem „Wunderlichen und wahrhaften Gesichte Philanders von Sittewald" nach der Ausgabe von 1660. Die buchtechnische Gestalt gleicht den früheren Drucken: Handpressendruck mit eigner kräftiger Frakturschrift, Papier von J. W. Zanders, in Buntpapier gebunden, 10 Exemplare des Goethedrucks mit geschriebenem, 40 mit rot gedrucktem Initial, die 50 Exemplare des Moscheroschdruckes mit radiertem Bildinitial von Felix Meseck. Das sind Prachtstücke echtester deutscher Buchkunst! Und sie kosten nur 30 Mark! Für den Juli verheißt der Verlag einen Druck der johanneischen Schriften in der alten Lutherschen Übersetzung, dessen Pergamentausgabe in Ganzpergamentband uns ein kostbar ausgemaltes Buch, allerdings zum Preise von M. 3500.—, bescheren soll.

Zu den besten deutschen und ausländischen Musterdrucken gehören auch die „Rudolfinischen Drucke", die Rudolf Koch und Rudolf Gerstung in Offenbach a. M. seit 1914 herausgeben. Diese beiden Schrift- und Druckkünstler haben eine neue hervorragende Leistung geschaffen: „Deutsche Kriegsgedichte. Eine Auswahl aus den Jahren 1914—1918", für die Maximilian-Gesellschaft besorgt von Walter Heynen, in 300 Exemplaren in der Maximilian-Schrift von Rudolf Koch gedruckt. Der 67 Seiten umfassende Quartband vereinigt 28 Gedichte, über deren Entstehung und Erstdruck sehr willkommen das Inhaltsverzeichnis am Schlusse Auskunft gibt. Wieder, wie bei den früheren Büchern (Reuters „Hanne Nüte un de lütte Pudel", Tegners „Frithjofs-Sage", Rückerts „Geharnischten Sonetten", Hermanns „Kriegssonetten"), wirkt wohltuend der Verzicht auf alle gesuchten Kostbarkeiten. Die Schönheit dieses Druckes liegt wieder ganz allein

in den kraftvollen, tiefschwarzen, männlichen Lettern, die dem Gehalt der Dichtungen ausgezeichnet entsprechen, und in der meisterhaften Satzanordnung. Den einzigen kargen Schmuck bilden die roten, blauen, grünen, gelbbraunen Initialen der Gedichte und eine grün gedruckte Vorbemerkung zum Inhaltsverzeichnis. Schlicht sachlich, urkräftig, monumental! Wirkungsvoller konnten diese Kriegsstrophen überhaupt nicht dargeboten werden. Auch hier liegt ein Erzeugnis vor, auf das die deutsche Buchkunst stolz sein darf, und das jeder Bücherfreund lieben muß.

Daß die äußere Form mit dem Wesen des Werkes eine Einheit bilde und sich dennoch dabei als ein Erzeugnis unserer Zeit darstelle, ist das Ziel, dem die Rupprecht-Presse in München (Verlag C. F. Hirth) zustrebt, und sie hat diese Aufgabe, wie bei ihrer ersten Veröffentlichung, dem „Fürstenspiegel", auch in ihrer zweiten, der „Luise" von Johann Heinrich Voß gelöst, die sie uns aus der eleganten Ehmcke-Schwabacher gesetzt, auf Hadernbütten abgezogen, in einem schmalen Großoktavband mit modernem und doch dem Geschmack von 1800 angepaßtem Buntpapier darbietet. Drei grüne Initialen vor jeder der drei Idyllen und ein grünes Schlußsignet bilden den einzigen diskreten Schmuck. Für den Text ist übrigens nicht die Ausgabe letzter Hand, sondern die erste Fassung von 1795 gewählt und daher der Dichtung nicht die bekannte spätere Widmung an den Herzog Peter Friedrich Ludewig, sondern die ursprüngliche Zueignung an Gleim vorangestellt. Die Auflage wurde auf 200 Exemplare beschränkt. Warum wird aber dieser Band nur gemeinsam mit dem 1. und 3.–5. zum Gesamtpreis von 408 M. abgegeben? Wozu dieser Zwang? Minde-Pouet.

Neue Bücher und Zeitschriften

Die Welt als Vorstellung[1]

Der Titel umschreibt nicht ganz das, was dieses Buch sein will: Gedacht ist an die große Antithese von Realität und künstlerischer Abstraktion, die zu ergründen die Kunstgeschichte in überzeugenden Beispielen herangezogen wird. Das Werk ist eines der besten, das bisher in diesem Sinne geschrieben ward; denn es greift vielleicht zum ersten Male — frei von allen historischen Erwägungen — das Künstlerische an sich auf, führt unmittelbar zum Erleben des Kunstwerkes hin und umschreibt in einer sehr klug gewählten thematischen Umgrenzung die fundamentalen Probleme des Kunstschaffens, sowie sie im Werk des Schöpfers verschlossen sind. Aus dem Gefühl der Zeit, für die Zeit selbst gedacht, ist es ein Leitfaden zum Verständnis der Kunst schlechthin.

Westheim verfügt über eine glänzende Diktion, die nie ermüdet. Sein Bildmaterial — so unhistorisch als nur möglich aneinandergereiht, wächst innerlich zu einer geschlossenen Kette des Beweises zusammen, illustriert und vertieft, baut aus Gegensätzen der Anschauungen letzte Erkenntnis auf. Er steht über den Richtungen und so einseitig vielleicht hier und dort die Urteile präjudizieren, das Buch als Ganzes ist Weltanschauung und hat als solches erzieherischen Wert. Äußerlich mag die Wahl der Themen willkürlich und nichterschöpfend ansprechen, im ganzen aber gibt gerade diese Aufteilung in Einzelkapitel den Beweis, daß es dem Verfasser letzten Endes darauf ankam, einen — um nicht zu sagen — den Standpunkt zu stipulieren, von dem aus man allein alles künstlerische Werden, unabhängig von historischen Erwägungen, seinem wahren Wesen nach ergründen kann.

Das Werk, dem der Verlag buchtechnisch eine glänzende Ausstattung zuteil werden ließ, ist ein wichtiges Hilfsmittel zum Verstehen gerade der jüngsten Kunst und sollte Tausende von Lesern finden. B.

[1] Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung. Von Paul Westheim. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam. Geb. M. 20.—.

Über Grünewalds Isenheimer Altar

erscheint demnächst im Verlag von C. F. Hirth-München ein Buch von Wilhelm Hausenstein, das ein Abschiedsgruß an das Meisterwerk deutscher Kunst sein wird, das die alte Pinakothek soeben verlassen, um in das nunmehr französische Colmar zurückzukehren.

Die Dresdener „Sezession, Gruppe 1919"

ist Gegenstand einer soeben bei Emil Richter erschienenen, reich illustrierten Monographie, deren einleitender Text von Walter Rheiner stammt.

Bahrs Expressionismus

Von Hermann Bahrs „Expressionismus" erscheint im Delphin-Verlag, München, eine 3. Auflage mit 20 Tiefdrucktafeln (geh. M. 6.—, geb. M. 8.—). Diese temperamentvolle Einführung in das Verständnis des Expressionismus wird umso willkommener sein, als das Buch ein halbes Jahr auf dem Büchermarkt gefehlt hat.

Hundertfünfzig Jahre Deutsche Kunst

Unter diesem Titel wird im Hyperion-Verlag, München, ein Band mit 76 Bildtafeln mit einer

Einführung von Wilhelm Hausenstein erscheinen, der sich mit der durch die Darmstädter Ausstellung von 1914 erst wieder erschlossenen Periode des deutschen Barock und Rokoko von 1650—1800 beschäftigt. Der Hauptwert liegt in den in Kupfertiefdruck hergestellten Abbildungen. Preis in Halbleinen M. 36.—.

25 Handzeichnungen von Gustav Klimt

werden im besten Reproduktionsverfahren in einer Mappe zum Subskriptionspreis von M. 150.— von Gilhofer & Ranschburg, Wien herausgegeben. Gerade in seinen Zeichnungen zeigt sich Klimt von der besten Seite, war er doch ein fanatischer Anbeter weiblicher Schönheit. Das Werk wird von seinen Freunden dankbar begrüßt werden.

Hans Poelzig

Der Sondernummer des Kunstblattes folgt eine ausführliche monographische Veröffentlichung in Wasmuths Monatsheften für Baukunst (IV. Jahrg., Heft 1/2, Preis M. 6.—). Sie umfaßt ausgeführte Bauten und Entwürfe des Dresdner Stadtbaumeisters und macht sich zur Aufgabe, einen völligen Überblick über das gesamte bisherige Schaffen dieses markantesten und eigentümlichsten deutschen Baukünstlers zu geben.

Albrecht Dürers graphische Werke

Der Insel-Verlag, Leipzig, bringt zwei Bände (in Halbleinen je M. 5.50) von Emil Waldmann heraus, deren erster Albrecht Dürers Stiche und Holzschnitte umfaßt, während im zweiten die Handzeichnungen behandelt werden. Der Name des Verfassers birgt uns für eine Bereicherung der Dürer-Literatur.

Koppay

Wilhelm Borngräber, Verlag, Berlin, kündigt an: Koppay. Eine Künstlermonographie mit 47 Bildbeigaben. Herausgegeben von Rudolf Lothar. (Geh. M. 20.—.) Koppay hat in Europa und Amerika nicht nur die berühmtesten Männer seiner Zeit, er hat auch die schönsten Frauen, denen er auf seinen Fahrten durch die Welt begegnet ist, gemalt. Sollte die Monographie nicht mehr um derentwillen veröffentlicht werden, als aus kunstgeschichtlichem Interesse?

* * *

In der Reihe von Hugo Schmidts Kunstbrevieren erschien als 10. Band „Rubens" mit etwa 70 Abbildungen gewählt und eingeleitet von Univ.-Prof. Dr. Hugo Kehrer. M. 3.60. Der 11. Band: „Michelangelo" umfaßt die gleiche Zahl von Bildern und ist von Prof. Dr. H. W. Singer herausgegeben. Preis M. 3.60. (Hugo Schmidt Verlag, München.)

In der Sammlung von Wasmuths Kunstheften erscheint als Nr. 1: Das Mumienporträt. Von Prof. Dr. G. Möller. Durch diese Publikation wird die Aufmerksamkeit größerer Kreise auf die Schätze hingelenkt, die in den Mumienbildnissen verborgen liegen. (13 Tafeln M. 3.60.)

Als Band I der neuen Buchreihe: „Brücken" kündigt Perthes, Gotha, einen Band von Carl Neumann an: Jakob Burckhardt, Deutschland und die Schweiz (M. 3.—).

Kurt Wolff Verlag, Leipzig; gibt eine neue, merkwürdigerweise nur als Halbjahrsschrift erscheinende Zeitschrift unter dem Titel „Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst" heraus. Das Halbjahrsheft kostet M. 26.—. Der Teil für bildende Kunst wird von Dr. C. G. Heise geleitet. Wir behalten uns vor, nach Eingang des 1. Heftes auf das Unternehmen zurückzukommen.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Der Kunstverein zu Bautzen

hat soeben seine erste Ausstellung seit Kriegsbeginn in den alten Vereinsräumen im 3. Obergeschoß des Stadtmuseums eröffnet, in der Hoffnung, fortan wiederum das künstlerische Leben der Stadt durch eine Folge von Unternehmungen neu befruchten zu können. Die Ausstellung ist zunächst dem Gedächtnis des im Kriege gefallenen Bautzener Malers Walter Ulbricht gewidmet und zeigt außerdem noch einige Kollektionen anderer sächsischer Künstler, wie Max Frohberg-Dresden, Rolf Friedmann-Bautzen und Max Poldrack-Bautzen. Der neuernannte Museumsdirektor Dr. Biehl leitet in dieser Eigenschaft auch die Geschäfte des Bautzener Kunstvereins.

Die Kugel

Unter diesem Namen ist in Magdeburg ein Zusammenschluß von Künstlern und Kunstfreunden erfolgt, die sämtlich auf dem Boden der jungen Kunst stehen und durch ihre Vereinigung, gestützt auf die Herausgabe einer Zeitschrift, die künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart mit allen Kräften fördern wollen.

Die Zeitschrift, die unter dem Titel „Die Kugel" monatlich erscheint, wird vor allem Originalgraphik aus dem Kreise der Mitglieder veröffentlichen und daneben der neueren Literatur gewidmet sein. Bisher gehören dieser Vereinigung folgende bildende Künstler an: Franz Jan Bartels, Bruno Beye, Werner Conert, Max Dungert, Alfred John, Oswald Pohl, Eberhard Viegener

Erik Weinert, Rudolf Wewerka und Wulff-Hagen. Diesen haben sich als literarische Mitarbeiter beigesellt: Hellmut Francke, Dr. Gerhard Kahlo, Dr. Fritz Mangold, Dr. Kurt Pinthus, Dr. Redslob, Heinrich Schaefer, Robert Seitz, Wilhelm Stolzenburg u. a. Die Zeitschrift erscheint im Selbstverlag „Die Kugel", Magdeburg, Schillerstr. 31 und kostet vierteljährlich Mark 6.75.

Die Berliner freie Sezession

Infolge des Ablebens Theo v. Brockhusens, des Vorsitzenden der freien Sezession und infolge des Ausscheidens einiger Mitglieder hat sich der Vorstand der Vereinigung neu gebildet. Es gehören demselben an: Georg Kolbe (erster Vorsitzender), Schmidt-Rotluff, Artur Degner, Käte Kollwitz, George Mosson, Otto Müller, Wolf Röhricht, Richard Scheibe und E. R. Weiß. Die Eröffnung der Sommerausstellung hat am 24. Mai stattgefunden. Sie zeigt an größeren Kollektionen Gedächtnisausstellungen für Wilhelm Lehmbruck und Theo v. Brockhusen. Außerdem tritt die Dresdener „Sezession, Gruppe 1919" geschlossen unter eigener Jury auf. Eine kritische Würdigung der Veranstaltung folgt demnächst.

Vorstandswahl in der Berliner Sezession

Bei der Hauptversammlung der Berliner Sezession wurden in den neuen Vorstand gewählt: Prof. Lovis Corinth, erster Vorsitzender, Prof. Philipp Franck, Willy Jaeckel, Leo Freiherr von König, Bruno Krauskopf, Prof. Hugo Lederer, Ernst Oppler, Eugen Spiro. Für die Jury des kommenden Ausstellungsjahres wurden ausgelost: Hans Gerson, Alexander Oppler, Paul Paeschke, Georg Walter Roeßner. Als Ersatzjuroren: Prof. Linde-Walther, Erich Waske und Paul Scheurich. Zu neuen Mitgliedern der Berliner Sezession wurden Janthur, Fritsch und Deierling gewählt.

Verschiedenes

Kollegen unter sich

Die Frankf. Ztg. berichtet in ihrer Abendausgabe vom 8. Mai unter dem Stichwort „Einer vom alten Geiste" wie folgt:

„Er ist noch immer unter uns, der Geist der Verfehmung politisch Andersdenkender, selbst unter Leuchten der Wissenschaft. In einem Aufsatz in der in Köln erscheinenden sozialdemokratischen „Rheinischen Zeitung" hatte der Leipziger Privatdozent Dr. Erkes, Assistent am Grassi-Museum, auf die „Strafexpedition" gegen China, den Boxer-Feldzug hingewiesen, in dessen Verlauf die autoritären Stellen Deutschlands ganz im imperialistischen Geiste der Gewalt und des Rassedünkels gehandelt hätten. Wenn wir jetzt selber von Ähnlichem bedroht seien, so müßten wir das Kriegshetzertum rücksichtslos anprangern. Auf Grund dieses im wesentlichen historisch folgernden Artikels, der nicht den geringsten persönlichen Ausfall enthielt, hat Dr. Erkes einen Brief des Berliner Museumsdirektors Dr. Otto Kümmel erhalten, der zunächst den Inhalt des Erkesschen Aufsatzes umbiegt, dann aber folgende Kernsätze produziert: „Wenn Sie nicht geisteskrank sind, was ich bei einem Privatdozenten an einer deutschen Universität nicht annehmen möchte, so beweisen Sie damit eine Niedrigkeit der Gesinnung, die mir jede Verbindung mit Ihnen unmöglich macht, so gleichgültig mir politische Gesinnungen sonst sind. Ich habe daher Herrn Dr. Cohn, dem Mitherausgeber der ‚Ostasiatischen Zeitschrift', mitgeteilt, daß ich, wenn nicht jeder Verkehr mit Ihnen sofort abgebrochen wird, jede Tätigkeit für die Zeitschrift einstellen und die Entfernung meines Namens von dem Titelblatt verlangen müsse . . ." Wir wissen nicht, ob die „Ostasiatische Zeitschrift den Namen des Herrn Dr. Kümmel auf ihrem Titelblatt vermissen kann. Das mag eine wissenschaftliche Beeinträchtigung sein — eine kulturelle ist es ganz gewiß nicht. Denn aus dem Briefe, den Dr. Erkes der Öffentlichkeit übergibt, spricht ganz die alte Methode der Gewissensvergewaltigung, die der deutschen Wissenschaft heute weniger als je gut zu Gesicht steht. Sein Aufruf zum parteipolitischen Terrorismus zeigt Dr. Kümmel im Besitze eines Mandarinenzopfes, dessen Kürzung die freie Entfaltung deutschen Geistes verlangt, so stolz er selber mit ihm paradieren mag."

Diesem grundsätzlichen Standpunkt der führenden Tageszeitung kann man nur voll und ganz beipflichten.

Degas als Plastiker

Wie die Pariser Kunstzeitschrift „Renaissance" meldet, hat man nach dem Tode von Degas im Atelier des Meisters etwa 60 Wachsfiguren gefunden, die in der Hauptsache aus der Spätzeit des Künstlers stammen, in der das Augenlicht des Malers bereits bedenklich abnahm. Von diesen Figuren sollen nun etwa je 30 Abgüsse hergestellt werden, von denen eine vollständige Reihe sowohl dem Louvre wie dem Petit Palais einverleibt werden. Der Rest soll dem Kunsthandel freigegeben werden. Es handelt sich bei diesen Arbeiten in der Mehrzahl um weibliche Aktstudien, die das Kunstschaffen des großen

Meiſters um eine neue und intereſſante Note bereichern.

Canterbury

Im Laufe der letzten Jahre ſind in und um die Kathedrale Ausgrabungen veranſtaltet worden, die zu äußerſt wertvollen Ergebniſſen geführt haben. Unter dem Niveau des 1070—1091 errichteten normanniſchen Kirchenbaus ſtieß man auf die Fundamente eines achteckigen Bauwerkes mit eingeſchloſſenem Pfeilerkranz, in denen man den Grundriß der durch Abt Wulfric vor 1059 erbauten, alſo vor-normanniſchen Kirche erkennen konnte. Belangreich iſt hier vor allem die ins Auge ſpringende Übereinſtimmung mit dem Typus der Aachener Palaſtkapelle. Ferner konnte feſtgeſtellt werden, daß die gegenwärtige Gregorskapelle mit der Nordſeite des erſten, noch unter dem hl Auguſtin († 604) begonnenen Baues in Verbindung geſtanden hatte. Eine weitere Entdeckung beſtand in der Feſtſtellung eines mit einer Apſis ſchließenden Anbaues an dieſer urſprünglichen angelſächſiſchen Kirche. Man vermutet, daß auch die Fundamente von deren Langſchiff noch aufgedeckt werden können und daß man auf der Südſeite die Spuren der Martinskapelle finden wird, in der eine Reihe von Königen beſtattet worden iſt. Die Ausgrabungen finden ſtatt unter der Leitung von Sir W. H. St. John Hope und der Kent Archaeological Society.

H.

Haag

Die Projekte für den Rathausneubau und das zu errichtende Muſeum für moderne Kunſt ſind in ein neues Stadium getreten. Es ſollen nämlich, ſtatt der üblichen Konkurrenzausſchreibung, direkt zwei voranſtehende Architekten mit den Planentwürfen betraut werden, und zwar, was den erſtgenannten Bau betrifft, K. P. C. de Bazel, für das Muſeum H. P. Berlage.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

München

Am 24. Juni und folgende Tage gelangt in der Galerie Helbing die Sammlung des in weiten Kreiſen geſchätzten und geachteten Hiſtorienmalers Rudolf Kuppelmayr † 1918 zur Verſteigerung. In den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts von Max Kuppelmayr begründet, fand die Sammlung in deſſen Sohn einen fach- und kunſtverſtändigen Förderer. Treu den Richtlinien des Vaters ſammelte Rudolf Kuppelmayr, von glücklichen Zeitumſtänden begünſtigt, ſeiner Vorliebe für mittelalterliches Kunſtgewerbe folgend, plaſtiſche Arbeiten, Waffen, Möbel, Textilien und Koſtüme. Unter den plaſtiſchen Arbeiten iſt die Steinplaſtik mit einigen ſehr intereſſanten oberitalieniſchen Ziерſteinen — ähnliche im Kaiſer Friedrich-Muſeum zu Berlin — einigen deutſchen Grabſteinen des 16.—18. Jahrhunderts, ein paar Callotfiguren aus Regensburg und zwei Bacchusbüſten aus dem Grottenhof der Münchner Reſidenz, vertreten. Unter der Holzplaſtik findet ſich ein Augsburger Kruzifixus des 13. Jahrhunderts, ein Kruzifixus der Landshuter Schule um 1520, ein hübſches Flügelaltärchen aus Schwaben, zwei intereſſante Heiligenbüſten, flotte oberrheiniſche Arbeiten um 1500, und eine figurenreiche, vollſtändige Tiroler Krippe des frühen 18. Jahrhunderts. Die reichhaltige Waffenſammlung enthält erſtklaſſige Arbeiten italieniſcher und deutſcher Waffenſchmiede. Erwähnt ſeien hier ein Schweizer Morion, ein italieniſcher Bruſt- und Rückenharniſch um 1550, ein italieniſcher Birnhelm, ein Dolchmeſſer, Arbeit des Desiderio Kollmann, ein italieniſcher Schnepper. Neben den Waffen erfreuten ſich Textilien und Koſtüme der beſonderen Vorliebe des Sammlers. Der Katalog zeigt eine reiche Auswahl: Brokat, Seide, Samt und Spitzen des 17. und 18. Jahrhunderts, vollſtändige Koſtüme des 17. und 18. Jahrhunderts, Fächer Taſchen, Häubchen, ein intereſſantes Gobelinfragment des frühen 15. Jahrhunderts, ein großer Jagdgobelin und zum Schluſſe eine Reihe allerdings weniger gut erhaltener orientaliſcher Teppiche. Unter den Möbeln und Einrichtungsgegenſtänden ſind hervorzuheben: Eine Augsburger Zunftlade des 17. Jahrhunderts, ſchöne ſüddeutſche Barockſchränke, eine Hildesheimer Orgel des Meiſters J. Reinicke 1651. Zwei venetianiſche Türumrahmungen aus dem Palazzo Fontana, eine Rothenburger Kanzeltüre und eine vollſtändige teilweiſe allerdings ergänzte Bozener Wand- und Deckenvertäfelung aus dem Jahre 1639 gehören zu den beſten Stücken der Sammlung. Den Schluß des Katalogs bilden ungefähr 200 Werke aus Rudolf Kuppelmayrs Bibliothek. Unter den zahlreichen hiſtoriſchen, heraldiſchen und kunſtgeſchichtlichen Werken — darunter das Jahrbuch der kunſthiſtoriſchen Sammlungen des Allerhöchſten Kaiſerhauſes, 33 Bände mit ſämtlichen Beiträgen — finden ſich intereſſante Stücke des 16.—18. Jahrhunderts. — Der Katalog, dem 32 Abbildungstafeln beigegeben ſind, umfaßt ungefähr 900 Nummern, er iſt zum Preiſe von M. 8.— durch die Galerie Helbing, München, zu beziehen.

Ebenfalls durch die Firma Hugo Helbing gelangt am 8. Juli der Nachlaß des im vorigen

Jahre verstorbenen Berliner Kunsthändlers Georg Nicklas zur Versteigerung.

Dem Vorworte des Katalogs ist zu entnehmen, daß Nicklas es sich speziell zur Aufgabe gemacht hatte, den Zeitgenossen und Schülern der geschätztesten Meister nachzuforschen, wodurch ihm die Wiederauffindung gar mancher in Vergessenheit geratenen Künstler zu danken ist. Aber auch Werke noch lebender Meister befinden sich unter dem Nachlasse, die schon als Dokumente ihrer Epoche großes Interesse finden. Der Kreis Leibls, die Schulen von Piloty und Diez seien besonders hervorgehoben. Der aus dem „Waldfried" des Generalkonsuls von Weinberg bekannte „Triton" A. Böcklins, ferner das Porträt Otto Welkers von A. Feuerbach müssen beim Hinweis auf die vertretenen Namen an erster Stelle genannt werden, denen sich dann Th. Alt, A. J. Benedikter, B. Buttersack, Fr. v. Defregger, W. v. Diez, C. Ebert, O. Gebler, K. Hagemeister, E. Harburger, O. Hierl-Derenco, A. v. Keller, W. Löwith, C. Th. Meyer-Basel, A. Oberländer, Math. Schiestl, Rob. Schleich, G. Schildknecht, August Seidel, L. E. Squindo, T. v. Stadler, P. Weber, J. Wenglein, J. Wopfner, R. Zimmermann mit einer von C. Spitzweg gemalten Staffage anschließen. Der Katalog mit 32 Abbildungsseiten ist zum Preis von M. 4.— durch die Galerie Helbing zu beziehen.

London

Der größte Teil des künstlerischen Nachlasses von Burne-Jones ist schon kurz nach dessen Tod (1898) versteigert worden. Am 5. Juni kommt nun bei Christie's ein noch unverkauft gebliebener Rest von 187 Gemälden und Zeichnungen zum Ausgebot. Die Zeichnungen überwiegen. Unter ihnen befindet sich eine große, in Wasserfarben ausgeführte Komposition (245×116 cm) mit der Darstellung von Lucifers Höllensturz. H.

Paris

Am 12. Juni wird im Hotel Drouot eine Collection de Monsieur X... versteigert Der Katalog verzeichnet 42 Gemälde alter, hauptsächlich holländischer Meister. Darunter befinden sich Werke von J. van Goyen, A. van Ostade, J. Steen. Aus den Hinweisen auf die Ausstellung von 1911 läßt sich schließen, daß es sich um die Sammlung Dr. Melville Wassermann handelt.

Viel reichhaltiger und bedeutender ist die Collection L. de M..., die vom 16.—19. Juni bei Georges Petit versteigert werden wird. Sie umfaßt Gemälde und Zeichnungen alter und neuerer Meister, Bronzen, Möbel und andere Kunstgegenstände. Von Gemälden des 19. Jahrhunderts beschreibt der doppelbändige, reich illustrierte Katalog u. a. Werke von Corot (4), Daubigny (5), Decamps (4), Delacroix (2), Diaz (5), Géricault, Harpignies (8), Jongkind (2), Meissonnier (2), Millet, Rousseau (2), Troyon. Die Abteilung der modernen Zeichnungen und Aquarelle enthält Blätter von zumeist denselben Künstlern, dazu von Daumier, Ingres, Isabey, Rops. Es folgen 14 Bronzen von Barye. Unter den Gemälden alter Meister kommen vor ein dem Bellini zugeschriebenes Emausbild, Werke von Canaletto, Guardi, Claude Lorrain; im übrigen überwiegen aber auch hier die Holländer mit Namen wie Berchem, Dou (2), B. van der Helst, P. de Hooch (HdG. 61), Metsu (HdG. 128), A. u. J. van Ostade, J. von Ruisdael (HdG. 396), Steen, Terborch, Adriaen u. Willem van de Velde, Wouwerman. Unter den Handzeichnungen alter Meister ist vorab ein Dürerblatt (Lippmann 379), Kreuzabnahme, zu nennen; sodann drei Bildniszeichnungen von Daniel Dumonstier. Im übrigen sind es in der Hauptsache Franzosen des 18. Jahrhunderts, wie Boucher, Cochin, Eisen, Gravelot, Marillier, Moreau le Jeune, Saint-Aubin und Watteau, die, meist mit mehreren Blättern, vertreten sind. H.

Stattgehabte Versteigerungen

Notiz

Wir bringen künftig die Versteigerungsergebnisse in Form eines Sonderdruckes, der, für sich paginiert, jeweils bogenweise unserer Zeitschrift beigefügt wird. Wir haben dafür ein schmales Taschenformat gewählt, damit die Interessenten in der Lage sind, nach Abschluß eines Bandes bei Auktionen nötigenfalls das Heft, zu dem ein besonderer biegsamer Umschlag am Schlusse des Jahres auf Bestellung geliefert werden soll, bei sich zu führen und die früher erzielten Preise zu vergleichen. Wir hoffen, mit dieser Neueinführung den Beziehern unserer Zeitschrift einen wesentlichen Vorteil zu bieten. Die Schriftleitung.

Karl Morgensterns Nachlaß

Die Versteigerung von zahlreichen Studien Karl Morgensterns im Frankfurter Kunstverein am 18. März d. J. ruft uns die Erinnerung an diesen Altfrankfurter Künstler wieder ins Gedächtnis, der einer die Jahrhunderte überdauernden Malergeneration als ihr bedeutendstes Mitglied angehört. Es sind fast nur Ölstudien kleineren Formates; aber in ihnen steckt der eigent-

liche Wert von Morgensterns Lebenswerk, weil sie seine ursprüngliche Art unverwischt verkörpern und noch nicht durch Bestellergeschmack und Beliebtheit mitbestimmt worden sind. Morgenstern hütete sie als einen Schatz köstlicher Jugenderinnerungen; sie schienen ihm, mit Recht, die Quintessenz seiner Kunst darzustellen, von der er sein späteres Leben gezehrt hat. Darum gab er sie auch niemals her und vermachte sie den Seinen als geschlossenes Erbe, so daß sie erst spät zur Kenntnis der Öffentlichkeit gelangt sind. Mehrere Museen haben vor Jahren namhafte Stücke erworben, so daß man den stillen feinen Landschafter in der Münchner Schackgalerie, im Städelschen Institut, in der Nationalgalerie, der Hamburger Kunsthalle u. a. O. vertreten sieht. Der stattliche Rest ist nunmehr bei der Versteigerung in viele private Hände gekommen und hat eine über Erwarten hohe Summe erzielt, im Ganzen und im Einzelnen; wobei die besten Stücke freilich nicht immer die höchsten Preise erreichten. So gingen z. B. die oft ganz köstlichen malerischen Ölstudien aus der Münchner Zeit (1832/33) un wenige hundert Mark fort, nur die Innlandschaft (Kat. 6) brachte 650 M. Auch die schlichteren Motive der römischen Jahre (1836/37) kamen nicht hoch, so Terracina (Kat. 14) 820 M., Kastanienstamm (Kat. 17) 870 M., eine feine Morgenstimmung auf Capri (Kat. 31) 720 M. usw. Dann aber schnellten die Preise bei den importanteren Stücken dieser höchst persönlichen und reinen Malerei sprunghaft in die Höhe, bisweilen hoch über 3000 M. hinaus: Felsiges Gestade (Kat. 15) 1660 M., Heiligenhäuschen (Kat. 19) 1400 M., Schlucht bei Subiaco (Kat. 18) 3700 M., Am Kolosseum (Kat. 24) 1950 M., der Corotartige Olivenhain bei Tivoli (Kat. 25) 3000 M., Vigne der Villa Albano 3500 M.; die merkwürdige blaue Überfahrt (Kat. 35) 1300 M., Pont de Gard (Kat. 43) 1850 M., die ähnlich plastisch behandelte, ausgezeichnete Brömserburg (Kat. 46) 1900 M.; und den höchsten Preis, 3950 M., erreichte eine Ansicht von Taormina (Kat. 37a). Im Ganzen wurde hier zweifellos die Qualität gewertet; was man von den Zeichnungen und Aquarellen nicht sagen konnte, bei denen der Frankofurtensien-Sammeleifer einen weit stärkeren Ausschlag gab, so daß minderwertige Blätter und Radierungen des Vaters Joh. Friedr. Morgenstern oft mehrfach höher bewertet wurden, als die entzückenden zarten Aquarelle des 20jährigen Karl Morgenstern, die selten über 200 M. hinausgingen, so daß nur das hervorragendste Blatt, die Lorsbacher Mühle (Kat. 126) mit 370 M. einen höheren und damit den höchsten Preis erhielt.

Karl Morgenstern wurde am 25. Oktober 1811 in Frankfurt geboren. Sein Vater Johann Friedrich, war bereits der dritte Maler der Generation und Sohn des Kirchenmalers Joh. Ludwig Ernst, der auch in Goethes Jugend und Kunstschaffen eine episodische Rolle spielt. Vom Vater überkam Karl die Frankfurter Neigung zu den Holländern des 17. Jahrhundests. Sein frühestes Schaffen zeigt schon ausgesprochenen Realismus, in seinen feinen hellen Aquarellen aus der Umgebung Frankfurts nehmen Dielmann, ja Peter Becker voraus; und damals war Morgenstern knapp 20 Jahre alt. Erst München, wohin er 1832 zog, öffnete ihm die Augen für die malerischen Seiten der Natur selbst; Christian Morgenstern (der Hamburger, aus einer ganz anderen Familie) und Rottmann rieten ihm, in die Alpen zu gehn, wo er nun mehrere Sommer studierte. Das Beispiel Chr. Morgensterns und der große Eindruck des Gebirges verwandelten sein Verhältnis zur Natur, das von Anfang an auf selbständiger und bestimmtester Beobachtung beruht. Man kann im Grunde keine eigentliche Schule bei ihm feststellen. Wie Nerly und Chr. Morgenstern etwa, wie Beckmann und die Münchner Realisten ließ er die Außenwelt ganz naiv auf sich wirken. Bestimmt die Natur des Nordens den saftigen, schweren und malerischen Ton seiner Münchner Studien, so ringt er sich in Italien zu einem strengeren Luminismus durch, der kaum etwas mit dem Pathos Rottmanns gemein hat. Die grellen Farben, die heftige Sonne des Südens machten ihm zuerst nicht geringe Beschwerden. 1834 kam er nach Rom, aber er fand sich erst nach Jahren zurecht. Dann aber wurden ihm die Helligkeit des Lichts, das er gern ins Bild hineinleuchten ließ, und die sparsamen hellen Farben des Südens zu einem neuen Ausdruck seines Realismus. Ob er von Martin Rohden, der eben (1833) nach Rom zurückgekehrt war, direkten Einfluß erfahren hat, wird kaum auszumachen sein. Aber das klare zeichnerische Gerüst und die eigentümliche Art, mit flüssigen Farben dieses Gerüst koloristisch zu erfüllen, die Vorliebe für durchsichtige Schatten und blendend bestrahlte Kanten sind ihm mit jenem Deutschrömer gemeinsam, den uns entdeckt und erhalten zu haben eines der großen Verdienste Bernt Grönvolds ist. Letzten Endes bleibt Karl Morgenstern auch in Italien nur der ehrliche Realist, der er von Natur war: objektiv beobachtend und etwas phantasielos; kein Romantiker und kein Nachfahr der Nazarener, sondern eher zu der Gruppe der bahnbrechenden Realisten gehörend. Erst in seiner späteren Zeit, als das Publikum „südländische Stimmung“ von ihm verlangte,

lenkt er in eine gewisse Halbromantik ein und malt jene blauen italienischen Meere, die seinen Namen bekannt gemacht haben. Er starb in Frankfurt in hohem Alter am 31. März 1893.

Paul F. Schmidt.

Neue Kataloge

Verlag von Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Frankfurter Bücherfreund, Mitteilungen aus dem Antiquariat von Joh. Baer & Co. 12. Jahrg. 1914—19. Neue Folge, Nr. 1, Heft 4. Inhalt: E. F. Koßmann: Ein Fragment der Hinfahrt Mariä von Konrad von Heimesfurt. Auswahl schöner und wertvoller Bücher und Manuskripte. Preis des Jahrg. M. 6.—

Rudolf Bangel, Kunstauktionshaus, Frankfurt a. M. Nachlaß Theodor Ohlsen †, Wiesbaden.

Dorotheum, Wien. 296. Kunstauktion. Nachlaß des hochwürdigen Herrn Titular-Erzbischofs von Damiata, Dr. Eduard Gaston Pöttickh-Pettenegg (aus dem Geschlechte der Grafen und Freiherren von Pettenegg).

Hugo Helbing, München, Wagmüllerstr. 15. Versteigerungskatalog über den Nachlaß Georg Nicklas. Mit 32 Abbild.-Seiten. M. 4.—.

Karl E. Henrici, Berlin W 35, Lützowstr. 82. Versteigerungskatalog LIII (Autographen, sowie Goethe und der Weimarer Kreis in Bild und Schrift).

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Buchhändler und Antiquar, Königstr. 29. Kat. 467. Architektur z. T. aus der Bibliothek des Geh. Baurats Heinrich Kayser, Berlin (Architektur der Renaissance, des Barock- und Rokokostils, Architektur der Neuzeit, Garten-Architektur, Monographien von Kirchen und Klöstern, Monographien von Profanbauten.

Math. Lempertz, Köln a. Rh., Neumarkt 3. Versteigerungs-Katalog. Nachlaß Thekla von Düsseldorf.

Math. Lempertz, Kunstauktionshaus, Köln a. Rh., Neumarkt 3. Kat. des Nachlasses der Frau Baronin Albert von Oppenheim †, Köln, Mobiliar und Kunstgegenstände. 1. Abteilung (Meißner und Sèvresporzellan; Kristall; Plastiken, Vasen, Beleuchtungskörper, Schaustücke aus Bronze; Gemälde älterer und neuerer Meister; vergoldete und geschnitzte Möbel im Renaissance- und Louis XVI.-Stil, Marmorskulpturen, Spiegel; Teppiche; Wagen usw.)

Math. Lempertz, Buchh. u. Antiquariat, Köln a. Rh., Neumarkt 3. Versteigerungskat. 176. (Samml. Wittgenstein.)

Gustav Nebehay, Kunsthandlung, Wien I, Hotel Bristol. Die Zeichnung, Heft 1, April 1919. Egon Schiele.

Ferdinand Schöningh, Kunstantiquariat Osnabrück. Lagerkatalog Nr. 192. Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Lithographien des XV.—XX. Jahrh.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 12	19. Juni	Heft 12	13. Juni
„ 13	3. Juli	„ 13	27. Juni
„ 14	17. Juli	„ 14	11. Juli
„ 15	7. August	„ 15	1. August

Diesem Hefte liegt je ein Prospekt der Verlagsbuchhandlungen Richard Carl Schmidt & Co., Berlin und Emil Richter, Dresden, bei. Wir bitten um Beachtung derselben.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Rudolf Großmann

Mit 19 Abbildungen
Von KASIMIR EDSCHMID

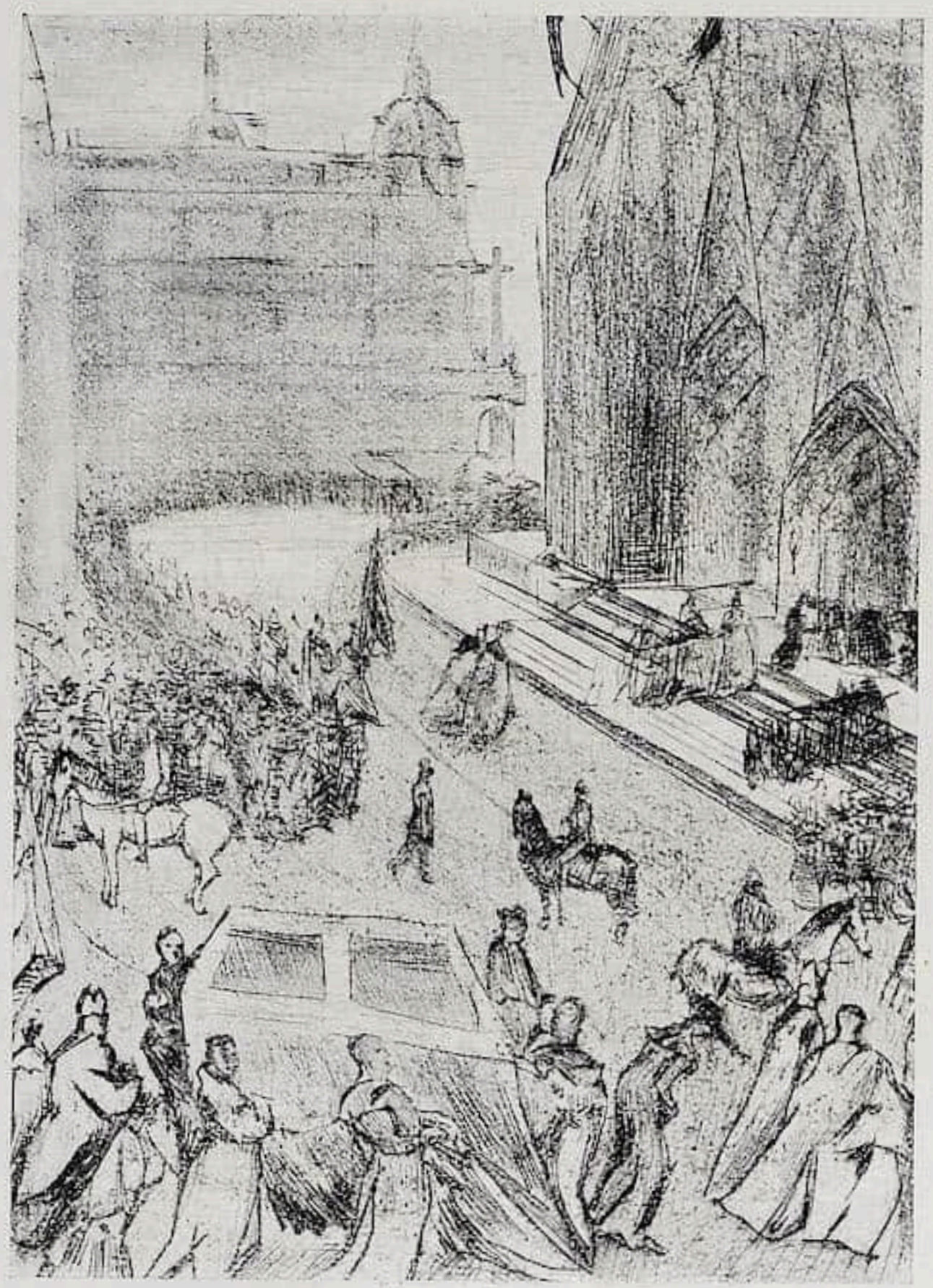
Graphiſches Handwerkszeug nicht nur partiell zu gebrauchen, vielmehr aufs Totale zu gehen, alſo nicht nur Skizze, nicht nur Karikatur, Illuſtrator oder „neben" dem Malen her, ſondern ein Weltgefühl nach allen Seiten damit zu durchdringen, dazu erſchöpfen ſich die Verſuche, Anſätze und manchmaliges Erreichen in Deutſchland mit wenigen Namen. Hier überall verſucht ein Stilgefühl die Durchdringung des Gegenſtandes. Nicht etwa in der Verzerrung der gegebenen Form, nicht ins Dekorative ausgeſchmückt, nicht lediglich in der Bewegung der Linie. Ein Röntgenſtrahl, durchleuchtet es die Natur, ſchält das Fleiſch hinweg, zeigt einen Augenblick das ſchwankende Gerippe und greift dahinter nach der eigentlichen Subſtanz. Da vergewaltigt Beckmann den Vorwurf und gibt ſein erſchreckendes Geſpenſt. Kubin filtriert es auf die grauſige Atmoſphäre. Kokoſchka hat das paniſche Entſetzen, Meidner die anarchiſche Ekſtaſe. Scharff gibt wundervolle pathetiſche Leiber, Klee die rätſelvollen Symbole der ſchon nicht mehr vorhandenen Gegenſtände. Großmann nun iſt beruhigter, er gibt den Schleier, die Ahnung der materiellen Subſtanz. Die größere Elegie ſeines Gefühls führt ihn darum manchmal näher an den Gegenſtand als die anderen, die ihn dagegen um ſo wilder zerſtören. Dafür hat er die größere Skala der Temperamentsvariationen. Er iſt konſtatierend und lyriſch, ſatiriſch und voll Romantik, myſtiſch, kalt und manchmal ſogar voll Liebe. Dies aber nur vor der Natur.

Rudolf Großmann. Poker. Radierung. 1914.

Rudolf Großmann. Pferdemarkt. Aquarell. 1918.

Ihm ſchwebt auf dem Grund ſeiner Arbeit weniger das Beſtürzende, aber gewöhnlich das Undefinierbare, manchmal der Extrakt, häufiger nur das Arom. Immer iſt die Führung des Griffels voll abſoluter Sicherheit. Immer bleibt eine kleine Diſtanz zwiſchen dem Gegenſtand und dem Künſtler. Es beſteht jene Atmoſphäre des Sichnichtganzhingebens. Er hebt den Schleier auf von dem Geheimnis, er ſpürt wollüſtig einen Augenblick das Zittern des hilflos aufgeſpürten Dings, er läßt ein wenig es ſchwingen, den Atem verhalten. Dann fällt es kurz. So kommt es, daß weſentlichſtes Merkmal dieſer Kunſt ihre unbegrenzte Weltmänniſchkeit iſt.

Ein Verſtehen mit Kühle. Ein meiſterliches Darſtellen. Einer der wenigen qualitätvollen Graphiker, die wir haben. Ein Begreifen des Letzten ohne Ergriffenheit. Sein Stil treibt ihn ſpieleriſch dahin, naiv kokettierend mit ſeiner Vollkommenheit. Nicht unbeeinflußt anfangs von Pascin, deſſen Art er ein paarmal berührt, aber dann ganz eigen. Man darf bei ihm nichts annehmen als ein bewegliches, ſehr kluges, aber wieder unbewußtes Temperament, ohne Idee, ohne Abſicht zu einem Beſtimmten außer der Luſt, ſouverän zu zeichnen. Darum läßt ſich, auf ihn bezogen, auch nicht ſagen, manchmal in unvollkommeneren Blättern gleite er ab ins Artiſtiſche. Das iſt durchaus falſch. Es iſt umgekehrt. Nichts als zeichnen wollend, kommt er manchmal auch nicht weiter als zum Zeichnen, das heißt zum guten, formalen Bannen des Vorwurfs in ſeinen Stil. Er merkt es gar nicht. Oft aber ſtößt er vor bis in die Nähe des magiſchen



Rudolf Großmann. Begräbnis des Kardinal Fiſcher in Köln. Radierung. (Etwa 1908.)

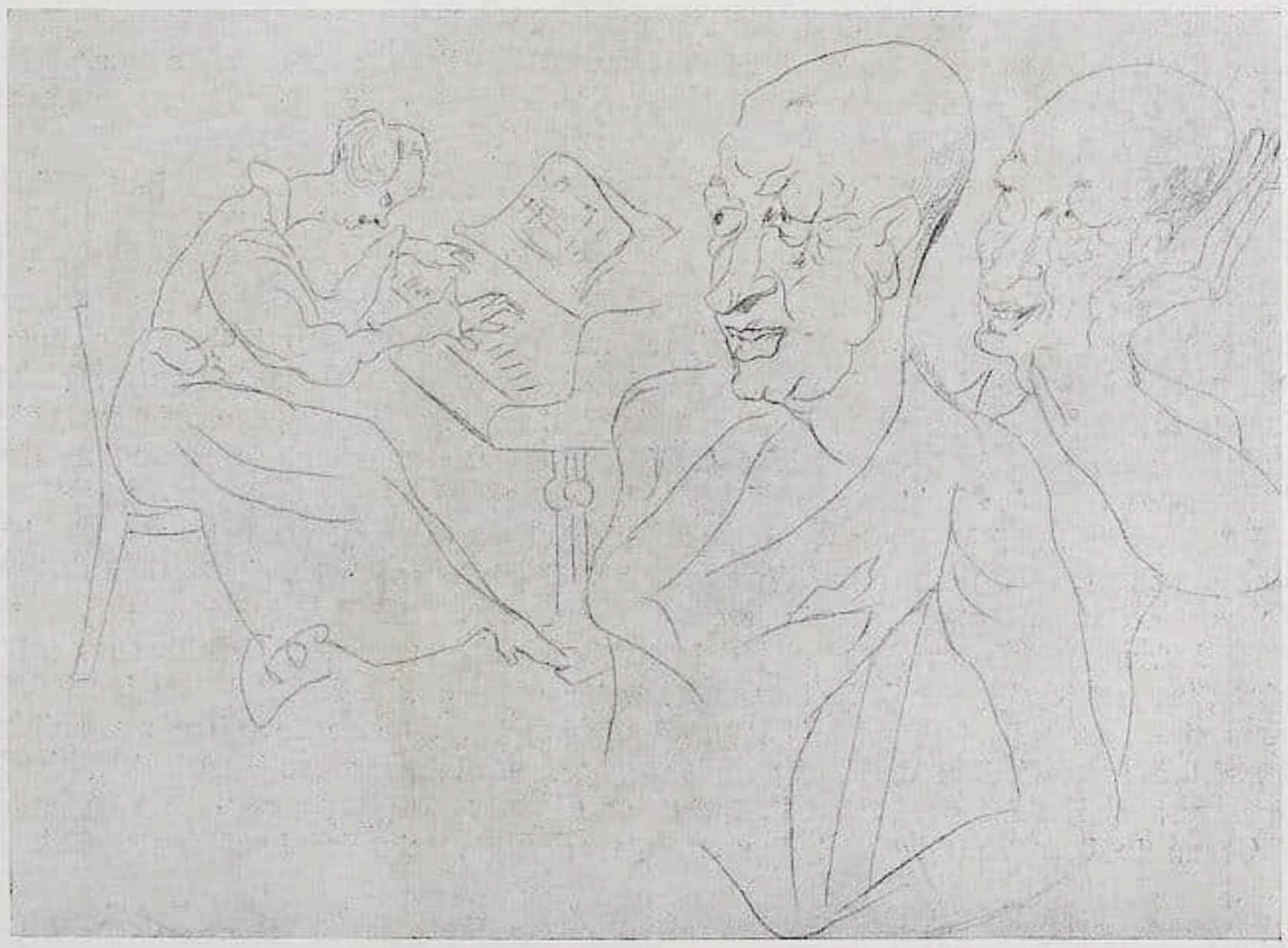
Rudolf Großmann. Rue Montmartre. Radierung. (1910, Paris.)

Rudolf Großmann. „Die Dichter". Radierung. Blatt 17 des „Herbarium".
IX. Druck der Maréesgeſellſchaft (R. Piper & Co., München).

Punktes, der mit der Idee das Werk überſtrahlt. Aber dann merkt er es auch nicht. Das Weltmänniſche, die Begabung, und endlich vor allem: das Naive, Getriebene iſt größer als die Inbrunſt. Dieſe Feſtlegung gibt einen beſonderen Reiz.

So kommt es auch, daß Arbeiten Großmanns kaum jemals ſchlecht ſind, aber auch kaum von jener Problematik, wo allzu heißer Geiſt bei umformbarer Aufgabe chaotiſch ſtürzt. Er hat alſo immer ein ſicheres Niveau. In reifen Arbeiten iſt alles daher ein einziger hervorragender Stil. In anderen, die man ſeine problematiſchen nennen könnte, in jenen alſo, wo er aus Unbewußtheit das Zentrum nicht erreicht, ergötzen köſtliche Naturalismen. Unbekümmert, ohne es zu merken, malt er in eine ſchöne Landſchaft, die das Ungeheuerliche der Mond- und Tauſtille zärtlich gebildet, ganz lebenswahre Schwäne und Fledermäuſe in den Vordergrund. Dagegen iſt wieder nicht zu überſehen, daß dieſer Großmann ſchon vor zehn Jahren eine Menge Anſätze zu futuriſtiſchen und expreſſioniſtiſchen Stilformen in ſeinen Blättern zeigte, die er ſelbſt nicht weiterentwickelt hat, die andere in tüchtigerer Art ausbeuteten, weiterſchufen und ihre Namen mit dem „Stil der Zeit" in dichteſte Verbindung brachten. Hätte Großmann im Künſtleriſchen eine Nuance nur von Geſchäftsſinn, er marſchierte an der Spitze der formalen Programmler. Aber ihm iſt dies alles nur liebenswürdiges Spiel. Dieſe Unmaſſe Begabung wäre, hätte ſie heroiſches Format oder ſchöpferiſchſte Inbrunſt, vielleicht die typiſche Erſcheinung der modernen Zeit geworden. Aber er hat keinen Ehrgeiz: ſein Mangel und ſein Zauber zugleich. Beweis, daß dieſer kühle Künſtler alles andere iſt als Intellekt, vielmehr in ſeiner diſtanzierten Überlegenheit naiv.

Rudolf Großmann. Bei Benz in Schwabing. Radierung. 1913



Rudolf Großmann. Baron v. C. (Cyclus les folies de la baronie). · Radierung. 1912.

Rudolf Großmann. Abend in der Heilsarmee. Blatt 6 des „Herbarium". Radierung.
IX. Druck der Marées-Gesellschaft (R. Piper & Co., München).

Diese Distanz und diese Voraussetzungslosigkeit hoben ihn bald aus impressionistischen Anfängen heraus. Die spielerische Luft Pariser Varietés, Bals, Zirkusse läßt ihn nachfahren mit dem Griffel. Er konstatiert sie. Seine Linie zieht das Lockende, Spielende heraus, macht aus Zufälligkeiten, kaum übertreibend, den Hauptton, Beine, Tänzerinnen, Pferde, Gesichter einen sich zur Atmosphäre, zum gezeichneten Geruch ihrer Bewegung schwingen, beginnt von neuem in einer kühlen, den Vorwurf auf seine geheimnisvolle Endbeziehung immer wieder hinleitenden Weise, über der irgendwie ungreifbar das Lächeln des Künstlers steht.

Wird er grotesk, so ist das nie humoristisch allein. Genau wie bei ganz banalen Vorwürfen. Bei Blättern mit Schweinen, bei Rasierstuben, bei Pokerspielern. Beim ganzen modernen Leben schwebt immer die geheimnisvolle Beziehung, die Ahnung einer Bedeutung dahinter. Viel einfacher als Kubin, der mit vielem Gestrichel malerisch oft Stimmung schaffen muß, holt er aus Straßen gespenstische Atmosphäre. Sie stehen ganz einfach mit Häusern da und Figuren, die sich simpel bewegen, ohne romantische Mittel. Dennoch haben diese einfach hingezogenen Montmartregassen Übersinnlichkeit in ihrer zum Himmel geöffneten Perspektive.

Genau so bei Menschen und Figuren, die er wie wenige zu Landschaft und Um-

Rudolf Großmann. Der Dichter. Radierung. (1918.)
(Erworben von der Marées-Gesellschaft (R. Piper & Co., München).

Rudolf Großmann. Soirée. Radierung. (1919.)

Rudolf Großmann. „Seejungfer." Radierung. Blatt 22 des „Herbarium".
IX. Druck der Maréesgeſellſchaft (R. Piper & Co., München).

gebung in ausgezeichnete Beziehung ſetzen kann. Das Geſicht neigt zur Karikatur, bleibt manchmal, weil er es nicht weiß, dabei ſtehen, meiſtens erreicht es aber jenen höheren Sinn der Karikatur, der eine Tiefe aufweiſt, die Tragik in der Schwäche, das Lächeln des Schmerzes. Irrſinn paart ſich der Komik. Häßlichkeit wird ſomnambul. Die Komik hat etwas in ihrer Mondſüchtigkeit plötzlich überzeugungsvoll Verändertes. So laufen manche Straßen, als wären ſie auf einem Geſtirn oder mit dem modernen, mittäglichen Treiben mit einemmal in eine Mondnacht gerückt. Körper werden nur primitiv gezogene Bewegungen in der Stimmung, Äußerungen der Landſchaft. Der Verkehr ſchließlich, das komprimierte Stadtbild mit Brücken, Trams, Autos, Wagen jagt bei ihm nicht im furioſen Tempo, es ſcheint mehr in einem ſeitwärts ſtehenden ſchiefen Spiegel gefangen, lautlos geworden, abgedämpft, voll dünnem Nebel, etwas ſtärker entfernt, dem Darinſtehenden förmlich verſchwindend, immer geheimnisvoller zu werden.

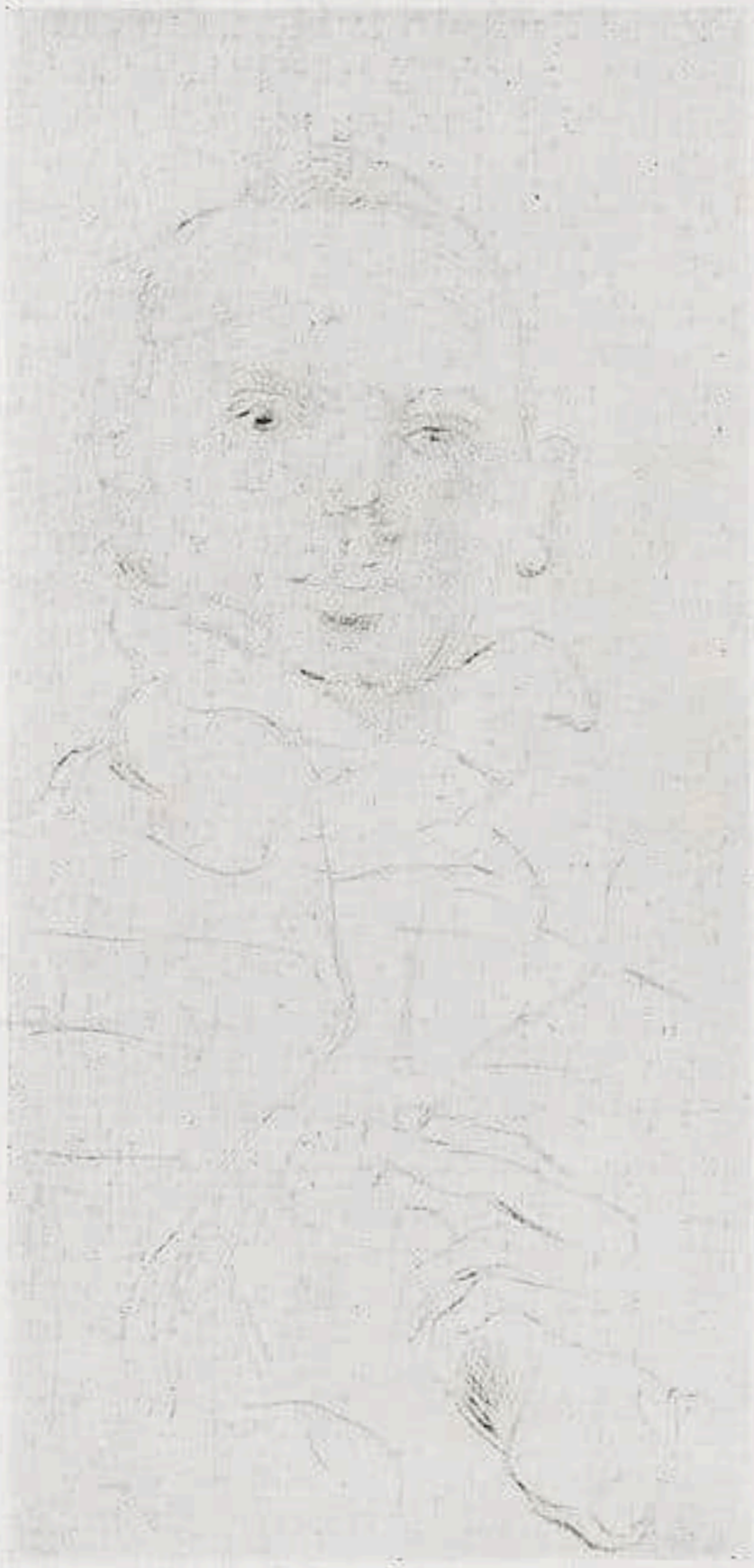
Kommt der kühle Stift aber der Natur nahe, fährt er ihr öfter elektriſch ans Herz. Dann kommt auch ſogar eine erſtaunliche Innigkeit, die unerwartet neben ſo vielem anderen ſteht. Die Landſchaft malt er ſeit neuem auch in einer verſchwebenden, myſtiſchen Glut. Hier eint ſich Traumhaftes und Inbrunſt und Zärtlichkeit des öfteren. Es zeigt das die Vielſeitigkeit des Graphikers, der alles zur Platte bringt, was den Umkreis ſeines Lebensgefühls ausmacht. Man könnte im ganzen dieſem einen unter

Rudolf Großmann. Damenbad in Wannſee. Blatt 10 des „Herbarium“. Radierung.
IX. Druck der Maréesgeſellſchaft (R. Piper & Co., München).

den wenigen guten Radierern, die wir haben, einen feſteren Pol des Angriffs: Leidenſchaft, Flamme und Kraft wünſchen.

Dies wären Wünſche, die wohl zu einer Richtung der Vollkommenheit hintrieben. Aber ſie entfernten uns von der gelieferten Leiſtung. Und indem wir ſie im Sinne eines Ideals anders möchten, vergäßen wir, daß gerade die Unvollkommenheiten die größten Reizungen ſind und daß gerade in dieſem Falle, an dem ein Harmoniegefühl das Äußerſte wünſcht, gerade die Kreuzung des Verſchiedenen, gerade das Negative, Uneigentliche des Zieles das Erregende gebiert, die weſentliche Lockung bietet und daß ſchließlich dies ſpieleriſche, unbewußte Hin- und Herſichtreiben vor der Grenze des Erreichbaren in der Zufälligkeit der künſtleriſchen Bewegung gerade die eigentümlichſt reizvolle Kurve dieſer Kunſt darſtellt.

Anmerkung der Schriftleitung. Über Großmanns graphiſches Werk ſei folgendes mitgeteilt: Der Künſtler hat zuerſt für den dritten Druck der Maréesgeſellſchaft, die Shakeſpeareviſionen, einen Caliban gemacht, und zwar in zwei Varianten, die ihrer Eigenart wegen beide in der Mappe publiziert wurden. In der Japanausgabe des Werkes wurde auch noch eine dritte kolorierte Variante gegeben. Der Subſkriptionspreis der Japanausgabe (50 Exemplare) betrug M. 600.—, der der Büttenausgabe (150 Exemplare) M. 250.—. Die Japanausgabe iſt vergriffen; der Preis für die übrigbleibenden Exemplare der Büttenausgabe wurde nach Schluß der Subſkription auf M. 400.— erhöht. Es ſind noch acht Exemplare vorhanden. (Geſamt-



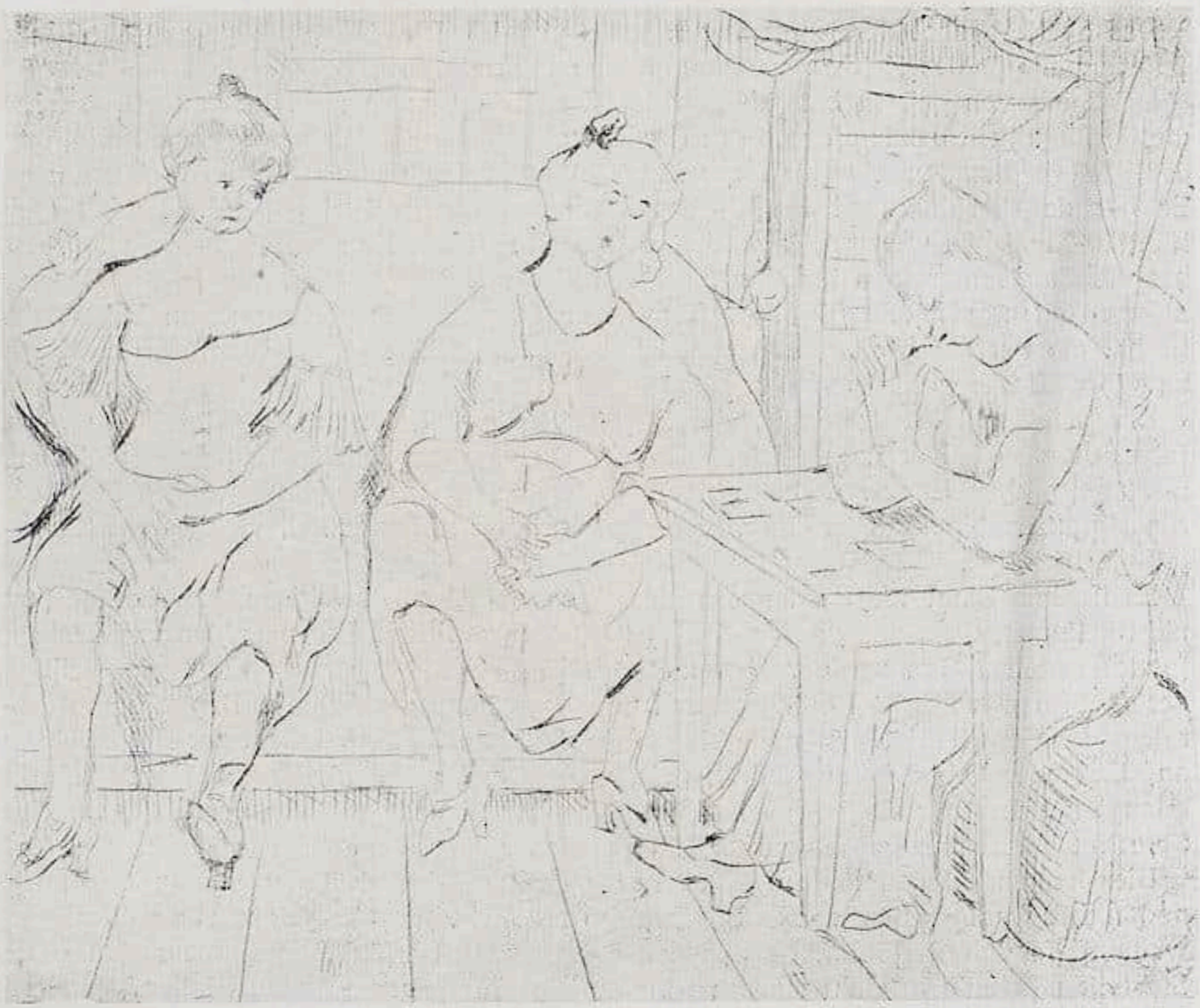
Rudolf Großmann. Jugendbildnis. Etwa 1904. Blatt 20 des „Herbarium". Radierung.
IX. Druck der Maréesgeſellſchaft (R. Piper & Co., München).

inhalt der Mappe: Originaldrucke in Radierung, Holzſchnitt und Steindruck; Text von Gerhart Hauptmann.)

Im Jahre 1918 brachte die Maréesgeſellſchaft zwei ſelbſtändige Werke von Großmann, und zwar ein Buch und eine Mappe. Druck V, die Illuſtration der Novelle „Die dumme Geſchichte" von Doſtojewski; Steinzeichnungen, ſowohl Vollbilder als Kopfleiſten und Schmuckſtücke, deren weicher grauer Strich die Atmoſphäre des Dichtwerkes kongenial wiedergibt. Es wurden 150 Exemplare auf holländiſchem Bütten abgezogen, die zu dem Subſkriptionspreis von M. 130.— ausgegeben wurden. Der Preis wurde nach Schluß der Subſkription auf M. 150.— erhöht. Es ſind noch einige Exemplare vorhanden. Außerdem wurden 50 Exemplare auf Japan gedruckt; dazu Sonderabzüge der Vollbilder auf Japan, die vom Künſtler ſigniert wurden. Die erſten 15 Exemplare erhielten außerdem je einen Originalentwurf. Der Preis für Nr. I betrug M. 900.—, für Nr. II—XV M. 575.—, für die übrigen M. 375.—. Die ganze Japanausgabe iſt vergriffen. Als Druck VIII erſchien von Großmann die Mappe „Herbarium", 22 zum Teil kolorierte Originalradierungen, in 150 Exemplaren, davon 50 auf Japan zum Subſkriptionspreis von M. 690.—, 100 auf Bütten zum Subſkriptionspreis von M. 390.—. Nach Schluß der Subſkription wurden dieſe Preiſe auf M. 750.— und M. 450.— erhöht. Die Japanausgabe enthält außer den 22 Radierungen 6 radierte Varianten. Sämtliche Drucke beider Ausgaben ſind handſchriftlich ſigniert. Das Herbarium mit ſeinem verſchwiegenen Witz und ſeiner unerſchöpflichen Laune, ſeiner Eleganz, die immer ſubjektiv bleibt, nie gegenſtändlich wirkt, obwohl der zarte Strich der Handſchrift alles Notwendige unwiderſtehlich gibt, dürfte ein Unikum in der deutſchen Kunſt ſein, die ſo ſelten Grazie mit Lebendigkeit vereint. Aus den beiden zuletzt genannten Werken ſind mehrere Blätter als Abbildungen dieſes Aufſatzes wiedergegeben.

Von Großmann ſind in der Maréesgeſellſchaft zwei weitere Werke in Vorbereitung: Die farbigen Illuſtrationen zum Ritter Gluck von E. Th. Hoffmann, und eine Mappe mit 30 Radierungen, die den Titel „Laubenkolonie" tragen wird. Mit den Illuſtrationen zum Ritter Gluck wird Großmann in einer dem erſten Buch ganz entgegengeſetzten Art die deutſche Romantik in unſer Empfinden zurückrufen, und man wird in ſeiner Interpretation eine dem Menſchen von heute gleich neue wie vertraute Muſik finden. Die „Laubenkolonie" iſt eine Sammlung von Vorſtadtviſionen, von denen der Großſtädter nichts weiß, Idyllen der Straße, der Kaſchemme, mit vagen Menſchen, vagen Gebärden; kindlich erfaßt, mit dem Spieltrieb und der Grauſamkeit des Kindes.

Zwanzig der beſten Radierungen des Künſtlers, in der Hauptſache nach Pariſer Motiven, ſind im Verlag von Paul Caſſirer, Berlin, erſchienen. Die Auflage dieſer Arbeiten beträgt je 30 Exemplare auf weißem Van Geldern. Über dieſe Radierungen gibt ein illuſtrierter Proſpekt nähere Auskunft.



Rudolf Großmann. Schwäbiſches Freudenhaus. Blatt 11 des „Herbarium“. Radierung.
IX. Druck der Marèesgeſellſchaft (R. Piper & Co., München).

Künſtler, Kunſt und Staat

Von C. E. UPHOFF

Die Menſchheit ſteht am Anfang des Beginnens, ihr Verhältns zum Staatlichen neu zu beſtimmen.

Im gleichen Augenblick erwächſt für das Künſtlertum die Aufgabe, die aus den Geſetzen der Kunſt ſich ergebende Stellung des Kunſtſchaffenden zum Staat aufs neue deutlich zu umſchreiben.

Der Staat von geſtern hat weder die Grundgeſetze des Menſchentums noch die Grundgeſetze der Kunſt reſpektiert. Um dieſe Behauptung zu beweiſen, formuliere ich ſogleich jene Geſetze wie folgt:

Das oberſte Gebot des Menſchentums iſt: Jeder Menſch ſei Perſönlichkeit, die mit ihrem Fühlen, Denken und Handeln Volk und Menſchheit, Erde und Welt umfaßt und darſtellt.

Das oberſte Gebot der Kunſt lautet: Jedes vom Künſtler-Menſchen geſchaffene Werk ſei ein umfaſſendes Zeichen weltumfaſſender Perſönlichkeit.

Der Staat von geſtern hat ſich um dieſe Gebote erſichtlich nicht gekümmert. Er hat die Perſönlichkeit bekämpft und das Herdenweſen gezüchtet. Er hat den zur Umfaſſung der Welt beſtimmten Menſchen zur Einordnung in ſeine engen Grenzen gezwungen. Er hat der Perſönlichkeit in ſich das letzte und oberſte Ziel geſteckt. Er hat vom Künſtler-Menſchen verlangt, ſtaatliche, national begrenzte Kunſtwerke zu geſtalten. Er hat die Staatsuntertanen beſtimmt, die Künſtler und Kunſtwerke, die ſein Verlangen nicht erfüllten, als ſtaatsfeindlich, fremd, ausſätzig zu betrachten und zu behandeln. Er hat die Perſönlichkeiten und ihre Werke unterdrückt und die Untertanenmenſchen und ihre Werke gefördert.

Der Staat und Staatsmenſch, der Obrigkeitler und Untertan handelte hierin ganz folgerichtig. Weil er ſich in ſeinen Trägern, den gottbegnadeten und den beſoldeten, als menſchlichen Endzweck betrachtete, ſo mußte er das befeinden, was über die Staatsgrenzen hinauszielte. Es war ein gefährliches Sprengmittel, welches das Staatsgefüge bedrohte.

Es iſt dem Staat nicht gelungen, das Sprengmittel zu beſeitigen. Es konnte ihm nicht gelingen, denn da, wo der Menſch Perſönlichkeit iſt: in ſeinem Fühlen und Denken, ſpottet er aller Grenzen der Zeit und des Raumes. Nie hat ein Staat das Geiſtige der Menſchen vollends beherrſcht und nie wird ihm die reſtloſe Beherrſchung geraten. Im Gegenteil! Stets, wenn eine Kriſis zwiſchen Staat und Geiſt zur Entſcheidung auf Tod oder Leben herausfordert, ſtets, wenn der Staat den Höhepunkt ſeiner Macht erlangt hat und der Geiſt ſcheinbar wehrlos am Boden liegt, iſt es der Geiſt, der den Staat im entbrennenden Ringkampf überwindet.

Dies kann nicht anders ſein. Und zwar deshalb nicht, weil der Staat nichts mehr und nichts weniger iſt als eine Entgleiſung des Menſchen vom Wege zur vollendeten, weltumfaſſenden Perſönlichkeit auf den Weg zum unperſönlichen Herdenweſen. Der Staat iſt alſo kein Produkt eines bis in die letzte Konſequenz klaren Wollens, ſondern das Ergebnis eines Irrtums, der, von einem Teile der Menſchen kaum begonnen, vom anderen Teile alsbald wieder eingeſehen und bekämpft wird. Deshalb gibt es keinen Staat, der nicht von Anbeginn den Keim für ſeinen Verfall, die Revolution, in ſich trüge — die Revolution, verkörpert durch die Perſönlichkeiten. Und es läßt ſich vorausſagen, daß die Staaten immer kurzlebiger ſein werden, weil die Menſchen das Gebot: „Sei Perſönlichkeit!“ mehr und mehr erkennen und erfüllen lernen.

Es iſt die menſchliche Aufgabe des Künſtlers, der Menſchheit durch praktiſches Beiſpiel die Bedeutung der Perſönlichkeit immer eindeutiger zu zeigen und ſie auf dieſe Weiſe — Perſon um Perſon — auf dem Wege zur Individualität, d. h. zur weltumfaſſenden, Welt in ſich bergenden Menſchlichkeit vorwärts zu bringen. Es iſt in der Erfüllung dieſer Aufgabe des Künſtlers Schickung, im Hinblick auf den Staat als den Repräſentanten der Herdenweſen Revolutionär zu ſein! Ich ſage ausdrücklich „es iſt des Künſtlers Schickung“, um zu zeigen, daß es nicht in ſeinem oder anderer Menſchen Belieben liegt, ſeine revolutionäre Beſtimmung (gegenüber dem Herdenweſentum) zu beſeitigen. Sie wird vielmehr ſo lange beſtehen, als es noch unperſönliche Menſchen und ihre Inſtitutionen gibt.

* * *

Rudolf Großmann. Duett. 1914.

Rudolf Großmann. Illuſtration zu Kaſimir Edſchmid: „Traum." 1917.

Radierungen. (Marſyas-Verlag.)

Ich ſagte zu Anfang: „Der Staat von geſtern hat weder das Grundgeſetz des Menſchentums noch das Grundgeſetz der Kunſt reſpektiert". Nunmehr erhebt ſich die Frage, was der im Werden begriffene neue Staat tun wird. Sie kann genau beantwortet werden, wenn der neue Staat nichts anderes als der Erbe des geweſenen ſein ſoll. In dieſem Falle wird ſich für den Menſchen als Perſönlichkeit und für den Künſtler insbeſondere nichts Weſentliches ändern. Aber die Diktatur der materiellen und geiſtigen Verhältniſſe wird das Fortſpielen der alten Melodie mit veränderter Begleitung nicht zulaſſen. Sie wird den Sozialismus zum Leitmotiv machen, und in dem Augenblick, wo dies geſchieht, iſt der Anfang vom Ende des Staatlichen überhaupt gekommen. Denn das Ziel des Sozialismus iſt die Überwindung des Staates und die während der Überwindungsperioden vor ſich gehende Umgeſtaltung des Herdenmenſchen zur Perſönlichkeit.

Es iſt ganz naturgemäß, daß der Sozialismus vom heute Gegebenen ausgeht. Die Reſte der geſtrigen Staatlichkeit ſind noch in den Menſchen verankert. Sie können nicht von heute auf morgen beſeitigt werden; ſie müſſen mit den Menſchen, die Träger oder Untertanen des alten Staates waren, ausſterben und darüber hinaus werden noch die nächſten Geſchlechter mit der Ausmerzung der väterlichen Sünden zu tun haben. In der nächſten Zukunft wird es ſogar den Anſchein haben, als wolle eine mächtigere Staatsgewalt denn je über die Menſchen kommen, denn es wird mehr denn je regiert werden. Aber nur ſcheinbar. Das Regieren wird ſich mehr und mehr als ein Hinüberleiten der Menſchen in jene Geſellſchaftsform erweiſen, wo die Menſchen befähigt ſein werden, als Perſönlichkeiten zwanglos im wörtlichen Sinne nebeneinander zu leben. — Möglich, daß die erſten Staatsformen auf dem Wege zur Staatenloſigkeit wieder die Tendenz zum Erſtarren haben werden. Aber ſie werden in dem Maße kurzlebig ſein, als ſie, ſelbſt unter dem Zwange der ſozialiſtiſchen Idee ſtehend, gezwungen ſein werden, das menſchliche Grundgeſetz: „Sei Perſönlichkeit" zu achten. Es genügt ſchon, daß die freie Kundgebung der perſönlichen Meinung in Wort und Werk geſtattet wird — und hierüber wird keine kommende Gewalt ſich dauernd hinwegſetzen können. Mit der Verleihung dieſes Rechts beſiegelt jede Staatsgewalt von vornherein ihr Geſchick. Gibt ſie den Geiſt frei, ſo tritt ſie die Macht an die Perſönlichkeit ab —, ſo wird der Menſch anſtelle des Staates Beherrſcher des Menſchen —, ſo iſt der Grundſtein zur menſchlichen Selbſtherrſchaft gelegt und der Staat dem Abſterben verfallen.

Hier iſt nicht der Ort zur Auseinanderſetzung mit den Argumenten für und gegen die Möglichkeit der Herrſchaftsloſigkeit —, für und gegen die Möglichkeit des geſellſchaftlichen Lebens der Menſchen ohne Staatsgewalt und geſchriebene Geſetze. Es mag nur darauf hingewieſen werden, daß das Leben im Reiche der Künſte und Wiſſenſchaften von Urzeiten her ſich unter dem Zeichen der Herrſchaftsloſigkeit vollzieht —, daß es noch kein Staat vermochte, den Künſtler und Wiſſenſchaftler als ſchaffenden Menſchen unter ſeine Gewalt zu zwingen. An Verſuchen hat es nicht gefehlt: aber der Menſch, der über das vegetierende Herdenweſen hinaus zur geiſtigen Perſönlichkeit — und damit erſt zum eigentlichen Menſchentume erwächſt — iſt für keine Herrſchgewalt ganz und auf die Dauer erfaßbar.

* * *

Der Staat iſt eine Organiſation derjenigen Menſchen, die geiſtig nicht ſo entwickelt ſind, daß ſie ohne eine andere Herrſchaft als die über ſich ſelbſt in Geſellſchaft anderer Menſchen zu leben vermögen —, ferner derjenigen Menſchen, die der Überzeugung

Rudolf Großmann. Aus Dostojewski „Eine dumme Geſchichte". Lithographien.

V. Druck der Maréesgeſellſchaft (R. Piper & Co., München).

ſind, entweder, daß der Menſch der Herrſchaft durch Menſchen bedürfe, um ſein Daſein ordnungsmäßig und fruchtbar auswirken zu können, oder, daß der Staat eine höhere Weſenheit ſei, zu deren Vertretung ſie ſich beſtimmt (von Gott begnadet) wähnen.

Körperlich innerhalb des Staates —, geiſtig (denkend und ſchaffend) außerhalb ſeiner Grenzen —, ſchweifend in der Welt, ſoweit die Sinne und der Geiſt (das Gefühl und die Vernunft) ſie umfaſſen, vollbringt der Künſtler ſein Leben in dem Sinne, daß er als Menſchheits- und weltumfaſſende Perſönlichkeit ein Repräſentant deſſen iſt, was der Menſch überhaupt ſein ſoll, ſein kann oder einmal allgemein ſein wird.

Durch die Gegenüberſtellung dieſer Definitionen wird die Stellung des Künſtlers zum Staat nochmals präziſiert, um eine Grundlage für das politiſche Verhalten des Kunſtſchaffenden in dieſer Zeit zu geben.

Soweit der ſich neu bildende Staat die Richtung einſchlägt, ſich durch die Erziehung des Menſchen zur Perſönlichkeit ſchließlich überflüſſig zu machen, kann der Künſtler unbedenklich ſeine überſchüſſigen Kräfte dem Staate zur Verfügung ſtellen.

Wo der Staat jedoch die Neigung zeigt, Selbſtzweck zu ſein und den Menſchen ſich dienſtbar zu machen, da iſt der Künſtler gegen dieſe Abſicht Revolutionär aus Beſtimmung —, da muß und wird er mit verdoppelter Kraft Schrittmacher der Menſchheit auf dem Wege zur weltumfaſſenden Perſönlichkeit ſein, die den Staat als einen Atavismus von ſich wirft. Die Erfüllung dieſer Aufgabe wird ihm keine Mühe machen. Sie geſchieht wie von ſelbſt, indem er es nach wie vor zeigt, daß er ohne vom Staat geliehene oder aufgezwungene Krücken ſein Daſein unter ſelbſtgegebenen Ordnungen fruchtbar auszuwirken vermag —, wie er ſogar im Gegenſatze zum Staate, verfolgt von ſeinen Organen, im Kampfe mit den Meinungen der Staats-Herdenmenſchen Dauernderes und Mächtigeres vollbringt als die Millionen Staatsuntertanen zuſammengenommen.

Der Staat als Förderer von Künſtler und Kunſt kommt ernſtlich nur dann in Frage, wenn er unzweideutig die Fähigkeit und Abſicht zeigt, im Sinne des hier Niedergeſchriebenen zu verfahren. Das Neuwerdende iſt noch nicht ſo weit gediehen, um ein abſchließendes Urteil fällen zu können. Wie es aber auch kommen mag: für den Kunſtſchaffenden gilt ewig die Loſung:

Gegen alles Herdenmenſchentum und Herdenmenſchengebaren, für die Perſönlichkeit!

Rudolf Großmann. Aus Dostojewski „Eine dumme Geſchichte". Lithographie.
V. Druck der Maréesgeſellſchaft (R. Piper & Co., München).

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Aus deutschen Fayencefabriken

Von O. RIESEBIETER-Oldenburg
Mit 18 Abbildungen

I.

Die Geschichte der deutschen Fayencefabriken harrt noch ihrer Beschreibung. Indessen liegt bei vielen derselben so manches im Dunkeln, daß es zuvor noch gilt, dieses lichten zu helfen, um damit gleichzeitig die Bausteine für ein zusammenfassendes Werk, das nach dem Kriege kommen muß, herbeitragen zu helfen. Erforderlich wird dafür aber vor allem sein, daß die einschlägigen deutschen Museen baldmöglichst Ausstellungen von Erzeugnissen derjenigen Fabriken veranstalten, die aufeinander von besonderem Einfluß gewesen sind, so daß bei fehlender sicherer Bezeichnung manchmal eine bestimmte Zuweisung zurzeit noch gar nicht sich vornehmen läßt. Ich weise, um nur einige Beispiele anzuführen, auf die Fabriken von Münden[1], Magdeburg und Zerbst hin, an deren gefälligsten Erzeugnissen sich das bekannte Netzwerk mit den Vergißmeinnichtblüten an den Schnittpunkten findet, das dann auch andere Fabriken, wie Rheinsberg und Proskau, nachgeahmt haben. Vielfach mit der Marke M bezeichnet, erhebt sich dabei u. a. die Frage, ob damit die Zugehörigkeit zu Münden der Regel nach nicht schon überhaupt ausscheidet, was nur eine eingehende Vergleichung vieler Stücke feststellen lassen wird. Ferner zeigt sich immer mehr, daß zwischen den nach Delfter Vorbild und dann meistens blau bemalten Erzeugnissen von Potsdam und Zerbst sowohl in Form wie Malerei ein Zusammenhang[2] besteht, der sich vielleicht durch das Hin- und Herwandern der angestellten Maler und Bossierer erklären läßt, wie denn überhaupt die Verfolgung des Weges dieser wandernden Künstler interessante Aufschlüsse ergeben wird. Ich erinnere nur an einige der bekanntesten keramischen Wandergestalten des 18. Jahrhunderts wie Johann Buchwald (Roerstrand 1757, Eckernförde 1759, Kiel um 1766, Stockelsdorff 1773), Abraham Leihammer (Eckernförde 1759, Kiel um 1766, Stockelsdorff 1773), Friedrich Samuel Tännich (Meißen, Straßburg, Frankenthal um 1758, Wittmund 1759, Jever 1760, Kiel 1764—1768, Hamburg, Hubertusburg 1770—1774, Mosbach 1774—1779), Sebastian Heinrich Kirch (Braunschweig-Chely 1746 bis nach 1750, Vegesack 1759, Jever um 1761, Kellinghusen 1765 bis Mai 1768), Johann Caspar Ripp (Delft, Frankfurt 1703—1708, Ansbach 1711, Nürnberg 1712—1713, Hanau, vielleicht auch Fulda 1742), Johann Mathias Tauber (Kopenhagen, Dresden, Zerbst, Hamburg, Münden, Cassel, Hanau), Johann Georg Jeremias Utz (Ansbach, Cassel, Hanau), Adam Friedrich von Löwenfink (Meißen, Bayreuth, Fulda 1741, Höchst 1746—1749), Christian Gottlieb Kuntze (Höchst, Hanau, Bonn 1756—1760), Johann Andreas Kuntze (in Frankfurt 1729 geboren, Göppingen,

[1] Die falsche Bezeichnung Minden, wo nie eine Fayencefabrik war, hat sogar dazu geführt, daß unter Fälschungen diese Bezeichnung vorkommt.

[2] Als schon der Bezeichnung nach zu Zerbst gehörig vgl. z. B. die Vasen Nr. 131, 132, 133 des Katalogs der Versteigerung J. Brennfleck, Würzburg (Helbing, München). Vgl. ferner Abb. 1142, 1143 des Katalogs Lanna I (Rud. Lepke, Berlin, 1909).

Abb. 1. Sammlung Rieſebieter.

wünſchen, daß die ortsangeſeſſenen Kunſtkreiſe mehr als bisher Material aus den Archiven und namentlich den Kirchenbüchern feſtzuſtellen ſuchen würden.

Zu meinen früher in dieſer Zeitſchrift veröffentlichten Aufſätzen möchte ich nun hier einige Berichtigungen und Ergänzungen vornehmen, auch über ſonſtige Fabriken dieſes oder jenes Bemerkenswerte hinzufügen.

Erfurt.

Der in meinem Aufſatz Jahrgang V, S. 491 ff. unter Ziffer 8 abgebildete Soßenguß gehört nach Malweiſe und Bezeichnung, wie ſich ſpäter herausgeſtellt hat, beſtimmt nach Hollitſch.

Dorotheental.

Die reiche Palette der Maler der Fayencemanufaktur im Dorotheental bei Arnſtadt, wohl der hervorragendſten der Thüringer Fabriken, zeigt vorzüglich die 32 cm große, geriefelte und gebuckelte Fruchtſchüſſel der Abb. 1, bemalt in den Scharffeuerfarben Blau, Grün,

[1] „Eine halliſche Fayencefabrik des 18. Jahrhunderts".

Vegeſack, Höchſt 1755) und andere mehr. Auf die immer mehr hervortretende überragende Bedeutung der alten braunſchweigiſchen Fayencefabrik auf das ganze mitteldeutſche Fayencegebiet hat M. Sauerlandt im Halliſchen Kalender 1911[1] bereits hingewieſen. Andererſeits findet ſich auf Nürnberger und Bayreuther Fayencen aus der Mitte und zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dann und wann der typiſche Thüringer Dekor, ſo daß auch hier intereſſante Zuſammenhänge ſich werden nachweiſen laſſen. Als Vorarbeit aber wäre dringend zu

Abb. 2. Sammlung Rieſebieter.

Abb. 3. Märkiſches Muſeum, Berlin.

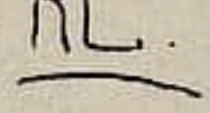
Gelb und Eiſenrot mit manganſchwarz konturierter Zeichnung. Das Spiegelbild iſt ganz in tiefem Blau bemalt, wodurch es ſich prachtvoll von dem bunten Rande abhebt. Bemerkenswert iſt die Spiralborte, durch die der Spiegel abgeſetzt iſt; ſie erinnert ſtark an ähnliche Borten auf Potsdamer Fayencen (vgl. Abb. 2a, 17—20 meines Aufſatzes über die Fayencefabriken zu Potsdam und Berlin, Jahrg. VI, S. 577 ff.). Riefelſchüſſel hat bereits M. Sauerlandt für Dorotheental nachgewieſen (Cicerone, Jahrg. IV, S. 213); die Verwandtſchaft mit der Abb. 12 daſelbſt und die Malweiſe laſſen auch die Buckelſchüſſel nicht Erfurt, ſondern Dorotheental zugehörig erſcheinen. Damit iſt denn dafür nach der Bezeichnung mit

ein weiterer und jedenfalls hervorragender Maler geſichert, deſſen Name vorläufig noch unbekannt iſt.

Daß in Dorotheental auch die Plaſtik gepflegt worden iſt, zeigt die unbezeichnete Figur des Herbſtes der Abb. 2 auf quadratiſchem ausgekehlten Sockel. Das blaue Laub- und Bendelwerk desſelben, das für dieſe Fabrik ſo charakteriſtiſch iſt, läßt an dem Entſtehungsort keinen Zweifel. Die 30 cm hohe Figur, an einen gelben Baumſtamm gelehnt, mit manganvioletter, grün gefütterter Jacke, blauer Hoſe und grünen Strümpfen, hält in der Rechten ein Ährenbündel, in der Linken eine Sichel. Der Hut

iſt — und nicht etwa nachträglich — aus Holz gefertigt, mit einem Stab im Inneren des Kopfes befeſtigt und ſchwarz bemalt.

Zu den Malern der Dorotheentaler Fabrik gehörte jedenfalls um 1725 und 1740 Johann Michael Raßlender (Sauerlandt a. a. O. S. 207, Nr. 36 und Markentafel 13, 14 daſ.). Er zeichnete

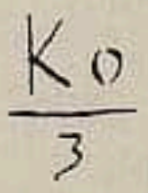


Ob er auch in der Bernburger Fayencefabrik gearbeitet hat, iſt noch zweifelhaft (Sauerlandt a. a. O., Anm. 2). Er leitet mich über zur Fayencefabrik von

Potsdam.

In meinem zweiten Aufſatz darüber (Cicerone, Jahrg. VI, S. 590, Ziffer 11) habe ich eine Gruppe von birnen- und walzenförmigen Krügen mit kirchenähnlicher Architektur und auf bunten Erdhügeln ſtehenden Bäumen mit ſchwammig getupftem Laub und durchzogenen Aſten und Zweigen, zumeiſt in den Scharffeuerfarben Blau, Gelb, Manganviolett und Blaugrün bemalt, wegen des rötlichen Scherbens, des dann und wann angewandten Erdbrauns und wegen der auch ſonſt auf ſicheren Potsdamer Fayencen vorkommenden Malermarke J dieſer Fabrik zugeteilt. Ich glaube vorläufig auch jetzt noch daran feſthalten zu müſſen, wenngleich in mir nachträglich Zweifel aufgetaucht ſind. Auf einem zu dieſer Gruppe gehörenden walzenförmigen Krug einer Berliner Privatſammlung fand ich die Marke von Johann Michael Raßlender. Danach muß man annehmen, daß er auch in der Potsdamer Fabrik tätig geweſen iſt. Andernfalls würde die ganze Gruppe nach Thüringen gehören.

Wie die walzenförmigen Krüge mit dem Namenszug Friedrichs des Großen nicht nur in Potsdam und Berlin, ſondern nachweisbar auch in Zerbſt und Braunſchweig angefertigt worden ſind, ſo trifft dies gleicherweiſe auch für die Krüge mit den ausgebreiteten Adlerflügeln zu. In hieſigem Privatbeſitz befindet ſich z. B. ein derartiger walzenförmiger Krug mit der Marke



d. i. der Bezeichnung des für Zerbſt verbürgten Malers Johann Heinrich Kolbe. Ich verweiſe ferner auf die Abb. 13 meines zuletzt angeführten Aufſatzes über die Potsdamer Fayencen. Die Vermutung, daß dieſer Krug mit dem ſtark hervorleuchtenden ockergelben Grunde nach Potsdam oder Berlin gehöre, hat ſich nach Lüftung des Zinnfußes als unrichtig erwieſen. Er trägt in Blau die Bezeichnung

und gehört nach Braunſchweig.

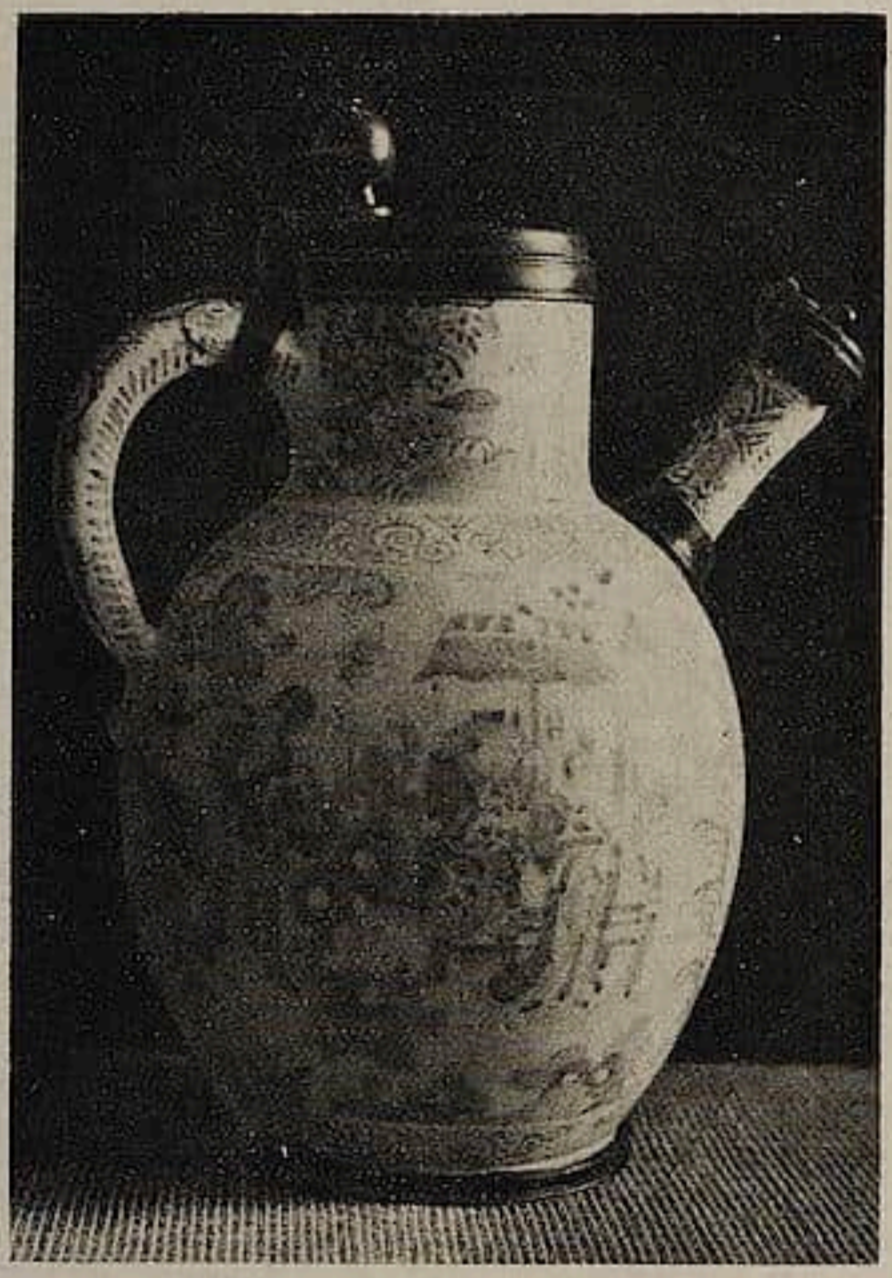
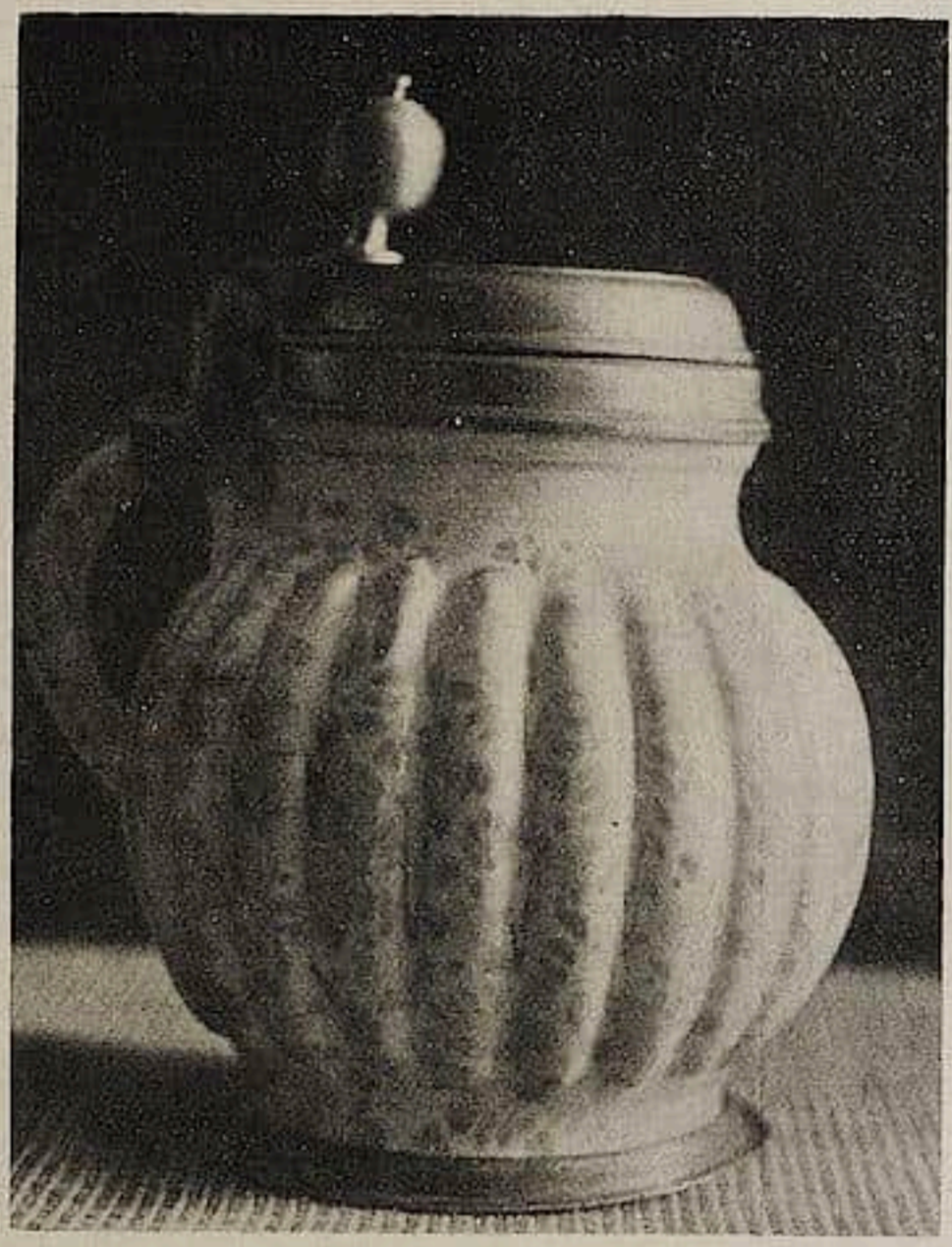


Abb. 4.



Sammlung Riesebieter.

Abb. 6.

Abb. 5.

Sammlung Riesebieter.

Abb. 7.

Abb. 8.

Sammlung Riefebieter.

Abb. 9.

Einen lehrreichen Beleg für die Potsdamer Malweiſe bildet die rechteckige große Platte der Abb. 3 mit dem allegoriſchen Löwen in einer Umzäunung und dem Potsdamer Wappen in Blaumalerei. Der Rand iſt profiliert. Die Fläche enthält ein Landſchaftsbild. Bemerkenswert iſt ferner, daß die Inſchrift in Antiquabuchſtaben gehalten iſt, was ſich bei älteren Potsdamer Erzeugniſſen häufiger findet. Die Platte wird um 1720 entſtanden ſein.

Aus derſelben Zeit etwa ſtammt auch die ebenfalls blau bemalte, 36 cm hohe Abendmahlskanne mit Zinnbeſchlag der Abb. 4 und 5[1]. Auch die Ausgußtülle iſt mit Zinn montiert. Am Henkel Spiralen. Vorne in einem von zwei Palmenbäumen umrahmten und von zwei Engeln mit Palmenzweigen gehaltenen Oval unter Krone das Monogramm G. S. und R. S. Auf der Schulter, am unteren Rande und auf dem Ausguß ſcheibenartige (in ſolcher Geſtalt auch in Zerbſt wiederkehrende) Blüten und Spiralen, auf dem letzteren unterbrochen von Dreiecken mit Füllpunkten. Auf dem Hals zweimal ein auf Erdreich zwiſchen Blütenſtauden ſitzender Pfau. Im Zinndeckel drei Zinnſtempel, darunter der aufrecht ſtehende Bär.

Während es noch zweifelhaft erſcheint, ob die vielfach Potsdam zugeſchriebenen ſog. Adlerkrüge nicht ſämtlich oder teilweiſe Berliner Fabrikat ſind, gebe ich hier noch einige ſicher in Potsdam entſtandenen Krüge wieder.

[1] Ein ähnliches Exemplar befindet ſich im Märkiſchen Muſeum in Berlin.

Abb. 10.

Sammlung Rieſebieter.

Abb. 11.

Zunächſt in Abb. 6 einen geſtauchten Krug der Barockzeit und von ſeltener Form. Der weite Hals iſt durch eine Linie mit Behangblättern von der Wandung abgeſetzt und oben mit zwei Rundlinien verſehen. Der vertikal geriefelte, kugelige Bauch iſt in ganzer Fläche mit Blüten, Sternen und Streupunkten blau bemalt. Das ſchwärzlich konturierte Blau hat einen Stich ins Ultramarine. Auf dem Henkel Spiralen. Höhe 20 cm, Umfang 45 cm.

Abb. 7 zeigt einen kleinen walzenförmigen Krug, der in Grün, Blau und dem für Potsdam charakteriſtiſchen Rotbraun bemalt iſt. Höhe 16 cm.

Der Frühzeit von Potsdam gehört auch der walzenförmige, reich mit Zinn beſchlagene Krug der Abb. 8 an. Auf dem ſchmalen Henkel wieder Spirallinien. Oben eine Randborte mit Spiralen, Fächern und Scheiben, darunter ſowie unten am Rande eine Zackenborte. Vorne die Juſtitia unter Krone; daneben die Buchſtaben D P und darunter die Jahreszahl 1716, umrahmt von zwei unten verſchlungenen Scheiben mit langen Blättern. Der Scherben iſt ſtark rötlich. Auf dem Zinndeckel iſt ein verſchlungenes Monogramm A A unter Krone mit der Jahreszahl 1716 eingraviert. Drei Zinnſtempel, darunter der aufrecht ſtehende Bär.

Ebenſo ſtammt aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts der große walzenförmige Krug der Abb. 9, jedenfalls eins der früheſten buntfarbigen Erzeugniſſe der Fabrik, an den eine dem Grunde nach gelb gehaltene Schraubflaſche im Keſtnermuſeum zu

Abb. 12. Sammlung Rieſebieter.

Hannover erinnert. Henkel und Wandung ſind hier blau grundiert, im übrigen iſt der Krug in Manganviolett, Gelbgrün, Gelb und Eiſenrot bemalt. Oben und unten am Rande, der durch je eine grüne und eiſenrote Bandlinie abgeſetzt iſt, ſind aus gelbem Grunde Halbroſetten ausgeſpart. Auf der Wandung ſind Blütenzweige und fliegende Vögel zerſtreut.

Der Zeit von Revend gehört der walzenförmige Krug der Abb. 10 an, bemalt in Blau, Manganviolett und dem charakteriſtiſchen verbrannten Rot. Am oberen Rand Spiralornament, der Henkel mit blauen Querſtrichen. Auf der Wandung ein Vogel auf hohem Erdreich, ſeitlich wachſende Blumen. Bezeichnung in Blau

Aus Potsdam ſtammen auch die im Handel dann und wann noch vorkommenden walzenförmigen Krüge von der Art, wie ſie Abb. 11 zeigt. Aus der gelben Wandung ſind die Ornamente und Blumen in bläulichem Meergrün, Manganviolett und Blau ausgeſpart. Die Wandungen dieſer Krüge pflegen einfarbig in Blau, hellem Gelb oder Manganviolett grundiert zu ſein. Als Zinnſtempel findet ſich meiſtens der aufrecht ſtehende Bär. Charakteriſtiſch iſt bei allen das bläuliche Meergrün, in dem ſie, wie auch in der übrigen Bemalung, mit den Vaſen zuſammengehen, die unter 17 bzw. 10 meiner früheren Aufſätze[1] abgebildet ſind.

(Fortſetzung im nächſten Heft.)

[1] Vgl. Cicerone, Jahrg. IV, S. 923 und VI, S. 583.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Leiden der Kunſt

Seit Jahren iſt die Revolution der Künſte.

Abſeits ſteht noch die Baukunſt.

Malerei, Plaſtik haſſen das Schulmäßige: Zwang, willkürliches Geſetz. Sie wollen Freies, Urſprüngliches, weil ſie das Weſen der Kunſt erkannten. Sie haſſen die Akademie, die den Kunſtgedanken erſtickt

Dogmatiſcher noch als ihre Akademie iſt die der Baukunſt.

Seit es techniſche Hochſchulen gibt, iſt in der Baukunſt Verkennung des Kunſtweſens Syſtem

Verſtand wird über Gefühl geſtellt. Künſtlertum wird durch das Examen erſetzt.

Tauſende, die nur normalen Verſtand haben leiſten es. Die Möglichkeiten locken: Titel, Amt, Würde, ſtaatliche Verſorgung. Beziehungen hat mancher im Überfluß.

Um ſo überflüſſiger ſind dann die Beziehungen zur Kunſt. Dennoch erſcheint man obendrein als Künſtler, weil man es ſchriftlich beſtätigt erhielt.

Baumeiſter: Meiſter des Baues. Alſo Künſtler Regierungsbaumeiſter: ein für die Regierung tätiger Meiſter des Baues. Alſo Künſtler von Staats wegen?

Oder etwa: Meiſter des Regierungsbaues? Klingt ſchon glaubwürdiger. Der Regierungsbau hat ſeinen Meiſter bald gefunden.

Später wird der Baumeiſter ein Regierungsbaurat. Er rät beim Bau. Er rät auch beim Bauen, weil ihm das Bauen ein Rätſel iſt. Statt eines Schöpferiſchen iſt er ein Techniker und Stilgeſchichtler. Statt des Künſtlers haben wir den Kunſtbeamten. Seine Stellung entſpringt ſtatt dem Künſtlertum der Perſonalakte.

Ein hohes Amt, durch Fleiß und Führung erreichbar. Der Gipfelpunkt eines Syſtems, weſensfremd der eigentlichen Sache: der Kunſt.

In Scharen ſtreben die Mücken blindlings dem Lichte zu. Können ſie der Kunſt weſensverwandt ſein?

Die Hochſchule lehrt, was der Meiſter des Regierungsbaues braucht.

Für den Regierungsbau kommt aber nur ein kleiner Prozentſatz der Studierenden in Frage.

Den andern wird die Zukunft eine Frage, wenn ihre Beziehungen zur Kunſt fraglich ſind. Ihre künſtleriſche Zukunft.

Wirtſchaftlich mögen ſie ſich halten. Unzähligen Bauherren genügt der Techniker. Unzähligen imponiert der Stiljongleur. Man weiß es nicht anders.

Aber die Kunſt?

Viele unſerer beſten Architekten kamen auf anderm Wege zur Baukunſt (Peter Behrens, Bruno Paul, Riemerſchmid und andere). Sie und die wenigen, deren angeborenes Künſtlertum das Syſtem der Hochſchule unter Verluſt einiger Jahre überſtand, bilden die kleine Gemeinde der Baukünſtler.

Einſame Felſen ragen aus dem Meere. Das Meer iſt groß. Man muß lange fahren, bevor man einen Felſen ſieht. —

Malerei und Plaſtik beginnen, einen Stil zu bekommen.

Stil entſpringt aus dem Geiſte einer Zeit. Nur aus dem einer bedeutſamen Zeit.

Der Geiſt einer üblen Zeit ſchuf die Inſtitution des Regierungsbaurates. Da ſie uns beſchert wurde, blieb uns der Bauſtil verſagt.

Das Meer iſt ſo groß!

Die Geſchöpfe jener Inſtitution haben keinen Stil. Ihre Stilbauten ſind Raub am Geſchichtlichen, ſind Unwahrheiten gegen die eigene Zeit Sie ſind nicht Kunſt.

Die Kunſt leidet am Regierungsbaurat: an dem kunſtfremden Techniker und Beamten, der von dem Syſtem gezüchtet wird.

Was nützt letzten Endes Stil in Malerei und Plaſtik, wenn die Möglichkeit fehlt, von ihm Gebrauch zu machen!

Wir brauchen Wände, Flächen, Raum — Architektur. Wir brauchen ſie, damit Malerei und Plaſtik Monumentales ſchaffen können. Wir brauchen monumentale Architektur.

Stets ſchritt die Baukunſt voran und ſchuf den Schweſtern die Baſis.

Heute geht das geiſtige Streben auf Monumentalität. Das Bedürfnis iſt da. Maler, Plaſtiker ſchreien. Gebt uns! Wir ſind reif!

Die Baukunſt rekelt ſich unentwegt auf der Schlummerrolle faden Philiſtertums. Der Regierungsbaurat ſegnet ihren Schlaf und ſorgt, daß niemand die Ruhe ſtört.

Zuwenig Kunſtſinn in der Maſſe der Jünger. Zuviel Amtsgeſinnung, Bürgerlichkeit.

Aber ihr andern: Aufzucken! Kunſtwollen! Revolution! Los vom Syſtem! Die Kunſt den Künſtlern!

Chriſtof Spengemann.

Aufgaben bayriſcher Kunſtpolitik

lautet eine Folge von drei tiefgründigen Aufſätzen in den „Münch. N. Nachr." (Ausgabe 25., 29. u. 31. Mai), die Wilhelm Hauſenſtein ge-

ſchrieben hat und die die vielſeitigen Probleme, die nicht erſt ſeit den Tagen der Revolution aktuell geworden ſind, haarſcharf beleuchten. Die Bedeutung dieſer Artikel überſteigt den örtlich begrenzten Rahmen, da es ſich zum Teil um Fragen handelt, die auch für das übrige Deutſchland Geltung beſitzen. Das Weſentliche iſt, daß ſich hier Kritik und poſitive Vorſchläge für den Neuaufbau in einem großgeſpannten Rahmen zu letzter Aktivität vereinigen.

Sammlungen

Zur Eröffnung der Hamburger Kunſthalle

Acht Jahre, erſchwert durch den Krieg und ſeine Nöte, hat die Fertigſtellung des Anbaus der Hamburger Kunſthalle gedauert. Vor wenigen Tagen wurde die Sammlung im alten und neuen Haus der Öffentlichkeit übergeben, und ſelbſt nach dieſer langen Wartezeit konnten ſich die Hamburger maßgebenden Behörden nicht dazu verſtehen, das geſamte Gebäude ſeiner Beſtimmung zuzuführen. Die Räume im Erdgeſchoß, als Kupferſtichkabinett und Leſeſaal vorgeſehen, dienen immer noch Wohlfahrtszwecken: Kriegsmöbel ſind dort zur Schau geſtellt!

Wirkt die Verbindung von altem und neuem Bau von der Straße geſehen wenig glücklich, da dieſe beiden Gebäude, zwiſchen denen eine Zeitſpanne von fünfzig Jahren liegt, nicht zu einer Einheit verſchmolzen werden konnten, ſpürt man im Neubau den Dualismus zwiſchen Zweck- und Repräſentationsbau, ſo ſind die Einwände gegen die architektoniſchen Sünden im Innern noch viel gravierender. Im Treppenhaus und in der von einer Kuppel überwölbten Rotunde herrſcht eine unzweckmäßige Raumverſchwendung, noch ſchlimmer wird dies im Untergeſchoß mit ſeinen fenſterloſen langen Räumen, die nicht als Magazin vorgeſehen waren, ſondern, weil der Grundriß nicht genügend durchdacht war, einfach übrig geblieben ſind. Man erinnert ſich an Lichtwarks Wort: „Da die Muſeen gebaut werden, der Wandfläche wegen, kann man auf Heller und Pfennig ausrechnen, wieviel Miete ein Quadratmeter Wandfläche koſten müßte.“ Es wendet ſich aufs Grauſamſte gegen ihn, da der Bau ſein Werk iſt. In der Abſicht, hier die Geſamtſumme ſeines Lebens zu ziehen, hat Lichtwark auf die Mitarbeit eines bedeutenden Architekten verzichtet, in Erbe, einem jüngeren Baumeiſter, hat er den Architekten gefunden, der ſich ihm untergeordnet hat. Schumacher, der Erbes und Lichtwarks Aufgabe zu vollenden hatte, mußte ſich dem bereits Vollendeten anpaſſen.

Auch die Frage der Lichtzuführung iſt nicht einwandfrei gelöſt. Lichtwark hat ſich für Seitenlichtkabinette und Säle mit Laternenoberlicht entſchloſſen. Auf dieſe Weiſe wurde die Spiegelung der Bilder, auch jener, die unter Glas ſind, vermieden; dieſer große Vorzug wurde aber damit erkauft, daß die Säle zuviel Licht haben, das Licht frißt die Farben auf, die Bilder verlieren ſich in den zu hohen Räumen mit der hellen unbedeckten Wandfläche darüber, ſchrumpfen im Format zuſammen und bekommen etwas Kalkig-Verblaſſenes.

Trotz dieſer Einwände zeigen ſich im neuen Hauſe Lichtwarks Verdienſte in vollem Maße, da man endlich eine Überſicht des von ihm Geſammelten bekommt. Der Fall iſt wohl einzigartig, daß eine öffentliche Sammlung ſo ganz und gar das Werk eines Menſchen iſt; die Hamburger Kunſthalle hat in ihrer ſpezifiſchen Eigenart als Heimatsmuſeum, genährt von den Säften des Bodens, auf dem ſie ſteht, die Vorzüge und Schwächen einer Privatſammlung in ihrem Reichtum und in ihren Lücken.

Lichtwarks Erbe anzutreten iſt eine ſchwere und verantwortungsvolle Aufgabe. Trotz der Ungunſt der Zeiten, der Beſchneidung der öffentlichen Mittel, der verſagenden privaten Opferwilligkeit, hat Pauli es fertig gebracht, die Sammlung nach allen Seiten hin auszubauen und zu erweitern. Alle Abteilungen der Kunſthalle wurden bedacht, und das Hauptaugenmerk blieb darauf gerichtet, die beſten Stücke aus Hamburger Privatbeſitz der Kunſthalle zu ſichern. So wurde 1914 das gut erhaltene kleine Bild des heiligen Georg, die Arbeit eines Cranachſchülers, vermutlich des Meiſters des Döbelner Altars, erworben, 1917 die Bildniſſe der ſächſiſchen Kurfürſten von Cranach ſelbſt, ein männliches Bildnis von Terborch aus der Sammlung Emden und das Bildnis des Domherrn Meyer von Graff. Dazu kommen als Ergänzung der Abteilung holländiſcher Bilder ein Bauerngehöft von Jan van Goyen und eine Dorflandſchaft von Vinckeboons, ferner ein reiches Früchteſtilleben des unter niederländiſchem Einfluß ſtehenden Neapolitaners Ruoppoli. Zu den glücklichſten Erwerbungen unter den Bildern des 18. Jahrhunderts gehören das Bildnis der Gräfin Fries von Friedrich Auguſt Tiſchbein, Edlingers Freiherr von Babo, Graffs Selbſtbildnis. Endlich iſt auch ein wiſſenſchaftlicher Katalog der Bilder alter Meiſter, der bisher gefehlt hat, erſchienen.

Da das Schwergewicht der Sammlung auf den

Bildern des 19. Jahrhunderts liegt, galt es auch hier Lücken auszufüllen. Erwähnt sei eine Neckarlandschaft von Rottmann von ungewöhnlicher Frische, Dahls im Duft verschwimmende Ansicht von Dresden, Waldmüllers lebendiges Bildnis seiner Schwiegermutter, Wasmanns Porträts von Dr. Wasmann und Frau neben verschiedenen interessanten Studien desselben Künstlers, ein Mädchenbildnis von Gensler, ein Selbstbildnis von Runge, das Selbstbildnis des vergessenen Paul Wirth, in den 30er Jahren entstanden, das in seiner versonnenen Einfachheit und im Glanz seines Vortrags wie eine Vorahnung von Manet wirkt. Bilder von Corinth, Slevogt und Rösler, die unter den Impressionisten am schlechtesten vertreten waren, wurden erworben, ebenso eine bedeutende Wannseelandschaft von Liebermann. Trübners stark verkürzter Christus und Leibls schönes stilles Bildnis von Dr. Rauert sind glückliche Ergänzungen unseres Bestandes von Bildern dieser Künstler.

Programmatisch am bedeutsamsten ist die Erwerbung von Bildern aus der jüngsten Gegenwart. Vier Bilder von Schmidt-Rottluff: Landschaft aus der Oldenburger Marsch (1909), Vase mit Georginen (1912), Akt mit Armbändern (1912) und ein monumentales weibliches Bildnis (B. R. von 1915) vermitteln eine Vorstellung von der schöpferischen Kraft dieser größten Begabung unserer Zeit. Ein Frühbild von Nolde „Jägers Haus auf Alsen", das dem Impressionismus sehr nahe steht, ein gleichgültiges Blumenstück und „Christus und die Kinder" (1910) werden auf das glücklichste durch Leihgaben aus Hamburger Privatbesitz ergänzt, darunter „Christus in Bethanien", eine der bedeutendsten Kompositionen Noldes. Dazu kommen Marcs „Mandril" und drei Bilder von Rohlfs, die die verschiedensten Phasen dieses wandlungsfähigen — und bereiten Künstlers veranschaulichen. Durch Leihgaben aus Hamburger Privatbesitz: Munchs „Jüngling" (eine Studie zum Triptychon der „Badenden Männer"), Paula Modersohns „Mutter und Kind", und Kirchners „Mädchenbildnis" hat dieser Teil der Sammlung eine wertvolle Bereicherung erfahren. Damit hat Hamburg als erste öffentliche Galerie die Aufgabe konsequent erfaßt, die es zu erfüllen gilt: teilzunehmen an den geistigen Strömungen der Gegenwart, der Zeit ihren Spiegel vorzuhalten, das Gemeinsame zwischen ältester und jüngster Kunst erkennend, ihr mit hingebender Liebe und Verständnis zu folgen, auch dann, ja gerade dann, wenn die geschaffenen Werte noch nicht der Konvention des Sehens unterliegen. Mit feinen Sinnen gilt es zu erspüren, ob im Kunstwerk „das große Meer rauscht, das uns vom Heute ins Morgen trägt". Gerade diese Pflicht wird von den wenigsten Galerien erfüllt, es fehlt an Mut und fehlt an Einsicht. Damit aber verbauen sie sich ihren Weg und schneiden sich die Möglichkeit ab, in der Gegenwart und für die Gegenwart zu wirken.

Rosa Schapire.

Berlin

Das Kupferstich-Kabinett erhielt durch den Elberfelder Sammler Karl v. d. Heydt eine große Anzahl von graphischen Blättern junger deutscher Künstler zum Geschenk, darunter Arbeiten von Max Beckmann, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Lange, Oskar Kokoschka, Max Pechstein, Emil Nolde, Hans Purrmann, Otto Müller und Christian Rohlfs. Da das Berliner Kabinett schon seit langem begonnen hat, auch seinerseits die jüngere deutsche Kunst zu sammeln, ist durch die neue Zuwendung der Besitz an moderner Graphik besonders reichhaltig geworden.

Dresden

Die Neuordnung und Umgestaltung der Galerie hat wiederum zu einem bedeutsamen Ergebnis geführt, indem kürzlich die dem „18. Jahrhundert" bereit gestellten Säle wieder eröffnet werden konnten. Auch die hier von Direktor Posse geleitete Arbeit darf als vorbildlich angesprochen werden.

London

Dem soeben erschienenen Jahresbericht der National Gallery ist folgendes zu entnehmen: Die 675 Gemälde, die im Laufe des Krieges außerhalb des Museumsgebäudes in Sicherheit gebracht worden waren, sind seit dem Abschluß des Waffenstillstandes in das Museum zurückgekehrt, können aber vorläufig noch keineswegs wieder ausgestellt werden. Nach der Enträumung des Gebäudes durch die Regierungsbureaus, die noch nicht stattgefunden hat, werden die notwendigen Arbeiten für Wiederherstellung und Neueinrichtung geraume Zeit erfordern. Mit der Wiedereröffnung des ganzen Museums noch im Laufe dieses Jahres kann nicht gerechnet werden. Der Besuch der zugänglich gebliebenen Säle war trotz der Beschränkung im abgelaufenen Jahre ein außerordentlich reger gewesen. An den freien Tagen hatten nicht weniger als 223030, an den sog. „students days" (an denen Eintritt erhoben wird) 14659 Personen die Galerie besucht.

Das British Museum hat eine in der Literatur bisher nicht erwähnte Federzeichnung von Dürer, Christus als Schmerzensmann, erworben.

Über die Herkunft des Blattes ist nur bekannt, daß es aus der Versteigerung Hebich in Berlin 1885 stammt, wo es durch Frederick Locker erworben worden war. H.

Stuttgart

Das Museum vaterländischer Altertümer versendet soeben einen Bericht über die Tätigkeit in den Jahren 1914—18, der an Hand ausgezeichneter Illustrationen dartut, daß es der Leitung dieses Museums gelungen ist, eine ganze Anzahl ebenso erstklassiger wie für die Kunstgeschichte Schwabens bedeutsamer Neuerwerbungen durchzuführen. Programmatisch wichtig erscheint in diesem Zusammenhang die Beschränkung auf die Vergangenheit der engeren Heimat.

Ausstellungen

Max Beckmann Zur Ausstellung seiner neuesten Arbeiten in Frankfurt a. M.

Max Beckmann hatte seit Jahren keine Bilder mehr ausgestellt. Der Krieg nahm ihn in Flandern als Krankenträger in Anspruch. Es erschien von dort ein Bändchen Briefe, Dokumente künstlerischer Erschütterungen von zurückgehaltener Glut, mit einigen Zeichnungen; auch Radierungen sah man, die auf tiefe Erregungen durch das Erlebte hindeuteten und nach neuen Formen suchten. Seit 1916 konnte er wieder in der Heimat sich seiner Arbeit hingeben und den ihn bedrängenden Gesichten Raum schaffen. Von dem, was er in diesen Jahren gemalt und radiert hat, ist nun ein großer Teil von der „Vereinigung für neue Kunst" in Frankfurt ausgestellt, und vor allem das Wichtigste: die letzten Resultate seines Kampfes um eine neue Malerei.

Es ist keine Ausstellung, die einen Überblick über die Art dieses merkwürdigen und großen Künstlers zuläßt. Man sieht keine Übergänge. Die Brücken von seinem früheren Schaffen her scheinen abgebrochen. Wer den Beckmann von 1913 kannte und bewunderte, mag beim ersten Anblick erschreckt stehen vor einem so radikalen Wandel des Stils. Es gibt wohl schwerlich ein Beispiel in der neueren deutschen Kunst, daß sich innerhalb weniger Jahre ein derartig gründlicher Umschwung malerischer Anschauung vollzogen hätte. Corinths Wandlung ist nichts als ein tastender Kompromiß des Unzulänglichen. Man muß an größere Beispiele denken: an den jähen Aufstieg van Goghs von den Erdäpfelessern zur Arlesierin; an das einzigartige Aufblühen von Picassos Kubismus aus der Schwermut seiner „blauen Zeit" heraus. Ein Wunder vollzog sich in keinem von all diesen Fällen: nur latent hatte das Unerhörte in der alten Form geschlummert; es kam seine Zeit, und der entfaltete Sommervogel stieg aus der Hülle. So konnte ein geschärfter Blick schon in den Gemälden Beckmanns aus seiner impressionistischen Zeit den Keim zu seinem heutigen herausfinden. Selbst die erregende Farbigkeit, die aus dem grauen Gesamtton bricht, ist in Bildern wie der Ausgießung des heiligen Geistes und Kleopatra vorgeahnt; und daß Beckmann von Anfang an jenseits des rein Optischen, Schulmäßigen des deutschen Impressionismus stand, daß er Wege zum Visionären suchte, hat auch Karl Scheffler längst vor dem Kriege anerkannt und mit besorglicher Erwartung unterstrichen. Er hat schon damals nichts anderes gesucht als einen Ausweg aus dem Dilemma zwischen malerischem Selbstzweck und Intensität des Ausdrucks. Expressionistische und kubistische Experimente lehnte er, wenn es sein mußte, mit Schroffheit ab; er mußte seinen eignen Weg finden. Der Krieg hat, man kann nicht sagen: seine Entwicklung beschleunigt: er ist ihm zu formschaffendem Erlebnis geworden. Nicht das Inhaltliche seiner Radierungen aus Lazaretten und Leichenhäusern steht hier in Frage. Selbstverständlich ist es, daß erst jenseits alles Stofflichen das Problem beginnt. Die Übergänge zu 1918 liegen in Landschaften und Bildnissen: dies beweist genug, daß wir es hier mit Fragen der Form und nicht des Gegenstandes zu tun haben. Das letzte Geheimnis einer so grundstürzenden Wandlung wird freilich sich aller Untersuchung, allem bloß Definierenden entziehen. Es muß gefühlt werden. Aber es ist da und weist mit ungeheurer Nachdrücklichkeit auf einen inneren Zusammenhang zwischen dem Erlebnis unserer Zeit bei Beckmann und seinem neuen Stil.

Beherrscht wird der gesamte Eindruck von der Trias der „Kreuzabnahme", „Christus und die Sünderin" und „Die Nacht": dies ist der neue Geist in seiner Kunst und ein mächtiges Zeichen, wie eine erregte Zeit sich Symbole ihres Zustandes schaffen kann.

Während die beiden religiösen Bilder den alten Motiven eine Innerlichkeit und Schmerzlichkeit verleihen, die köstlich ist wie auf gotischen Glasgemälden, versucht die „Nacht" auf unbetretenen Pfaden hinter die dunklen Geheimnisse der Gegenwart zu kommen. Ein Gleichnis des Grausigen und Verworrenen in unseren Zuständen erhebt sich, und das Labyrinthische der Form entspricht genau dem Unsagbaren in dem Chaos der Darstellung: Menschen, die sich gegenseitig umbringen, eine Existenz, deren Entsetzen zum

Wahnsinn treibt. Das alles ist in einer völligen Raumlosigkeit komponiert als ein Netz von elenden Menschenformen, die durcheinander geworfen sind, als eine quälende Verschlungenheit ohne Perspektive und ohne Rücksicht auf „Richtigkeit", als ein anfangs- und endloser Bandwurm von Greueln. Dabei ist die Fläche aufs wundervollste farbig durchwachsen; auf grauem Teppichgrunde erblühen isolierte Farbenflecke wie Blumen: das seelisch Erschütternde paart sich, wie in alter gotischer Kunst, mit dem Glanz des Ornamentalen.

Diese Malerei steht als Darstellung seelischer Zustände sehr einsam da; man wird sich ausführlicher mit ihr auseinandersetzen müssen.

Paul F. Schmidt.

Heidelberger Maler der Romantik

lautet der Titel der soeben in den Räumen der städtischen Sammlung zu Heidelberg eröffneten rückschauenden Ausstellung, durch die sich Karl Lohmeyer ein neues Verdienst um die deutsche Kunstforschung erworben hat. Ein reich mit Abbildungstafeln versehener Katalog umreißt die hier vereinigten Werke, die im einzelnen einige bisher wenig beachtete deutsche Maler, so Georg Willy Schmidt, Jakob Schlesinger und G. Wilhelm Issel der Wissenschaft neu entdecken. Der eigentliche Zweck der Veranstaltung wird von Lohmeyer wie folgt umschrieben:

„Wie die Stadt und ihre Umgebung die bildenden Künstler beeinflußte, mag uns diese Veranstaltung zeigen, die zum ersten Male geschlossen den Kreis von Malern zu Worte kommen lassen soll, wie er sich unter dem Schutze der zu Stein gewordenen Romantik der Heidelberger Schloßruinen etwa von 1800 ab hier ansammelte und bleibende Eindrücke empfing, die er weithin in die Lande ausstrahlen konnte."

Es ist übrigens in diesem Zusammenhang nicht zu übersehen, daß gerade die Heidelberger Romantik sehr stark aus den altdeutschen Erinnerungen hervorgewachsen ist, die die in Heidelberg vereinigte Sammlung der Brüder Boisserée auch den Künstlern der nächsten Umgebung vermittelte.

Berlin

Die Sommerausstellung der Freien Sezession ist kürzlich eröffnet worden. Im Rahmen dieser Veranstaltung finden Gedächtnisausstellungen für Wilhelm Lehmbruck und Theo von Brockhusen statt. Die Dresdener Sezession, Gruppe 1919, hat in einem ihr zur Verfügung gestellten Saal unter eigener Jury eine Kollektivausstellung. Außerdem ist Schmidt-Rottluff mit einer größeren Anzahl von Arbeiten vertreten. Im Gegensatz zu früheren Sommerausstellungen ist auch der Graphik ein Saal eingeräumt worden.

Bei Paul Cassirer sieht man zurzeit neben einigen Einzelwerken von Albert Bloch, Auguste Herbin, Oskar Moll und Max Pechstein eine Sonderschau des Holländers Kees van Dongen, die von der jüngsten Entwicklung dieses in Deutschland schon vor Jahren viel beachteten Malers Zeugnis ablegt, daneben aber auch einige ältere Werke vorführt. Wer früher in van Dongen eine der stärksten Hoffnungen der jungen Kunst begrüßte, wird sich angesichts dieser Ausstellung zu der Überzeugung bekennen müssen, daß es sich hier lediglich um ein starkes dekoratives Talent handelt, dem jede innere Größe fehlt. An Leistungen ähnlicher Art gemessen, über die heute die gleichzeitige deutsche Kunst verfügt, tritt van Dongens Schaffen sehr merkbar in den Hintergrund. Immerhin wird man dem Kunstsalon dankbar sein, daß er durch diese Ausstellung einmal die klare Feststellung des Urteiles ermöglicht hat.

Darmstadt

Die neu eröffnete diesjährige Kunstausstellung, die, wie man uns berichtet, durchaus fortschrittliche Gesinnung verrät, führt den etwas prätentiösen Titel „Die Kunst des Jahres 1919". Außer der Tatsache, daß mit Corinth und Slevogt an der Spitze die jüngeren führenden Persönlichkeiten, wie Jaeckel, Pechstein, Klemm u. a. ausgezeichnet vertreten sind, verdient das gesinnungsstarke Hervortreten der Neuen Darmstädter Sezession besonders unterstrichen zu werden. Wir kommen auf diese Ausstellung im einzelnen noch zurück.

Dresden

Die Dresdener Sezession „Gruppe 1919" veranstaltet ab Mitte Juni eine umfassende Ausstellung — unter Heranziehung auswärtiger Gäste — in den beiden Oberlichtsälen der Kunsthandlung Emil Richter und den sämtlichen Räumen der daselbst befindlichen Neuen Vereinigung für Kunst. Die Darbietung wird bis Ende Juli dauern.

Düsseldorf

Im Graphischen Kabinett sieht man Arbeiten von O. Kokoschka und S. Hegenbarth. Kokoschka zeigt nur bekannte Dinge, die nicht viel Neues bringen. Interessanter ist dagegen Hegenbarth, zumal er für Düsseldorf eine neue Erscheinung ist, da er hier noch nicht öffentlich zu Wort gekommen ist. Seine Arbeiten wirken trotz mancher Anlehnungen an andere Meister durchaus eigenartig und anregend.

In der Galerie Flechtheim präsentiert sich eine Ausstellung deutscher und französischer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts. Courbet ist durch ein malerisches Meisterwerk, „Wasserfall mit Brücke" vertreten, zweifelsohne der Glanzpunkt der ganzen Ausstellung. Eine zweite Landschaft von ihm vermag weniger zu befriedigen. Kleine Marinen von Gudin halten durchweg Niveau. Unter den deutschen Meistern zieht Trübner mit einem interessanten Frühwerk die Aufmerksamkeit vor allem an. Auch die übrigen Bilder dieses Künstlers entstammen meist seiner früheren Zeit. Von Liebermann sei vor allem die zweimalige Fassung der „Badenden Jungen" von 1902 und 1906 hervorgehoben. Unter den westdeutschen Malern ragt te Peerdt mit einem meisterhaft gemalten Frauenporträt von 1879 hervor, das an den Leibl-Kreis denken läßt. Sonst seien noch M. Clarenbach, E. Kerschkamp, J. Bretz und M. Volkhardt genannt. Von dem Letzteren sieht man ein interessantes Frühwerk von 1877, „Strand von Blankenberghe". Einige Plastiken von C. M. Schreiner und eine Reihe graphischer Blätter des originellen Ad. Uzarski vervollständigen das Bild der Ausstellung. H. W. H.

Frankfurt a. M.

Von den Kunstausstellungen ist neben Erich Heckel, den Schames seit April zeigte (vgl. Nr. 9) und dem Hanauer Ewald, der mit einer großen Ausstellung sich als „Neuklassizist" leicht kubistischer Tönung und mit einer feinen Begabung vorstellte und fast alle seine Bilder in dem neuerdings sehr modernen Frankfurt verkaufte, eine ausgezeichnete große Sammlung von Radierungen und Zeichnungen Käthe Kollwitz' im Kunstverein zu erwähnen. Der Eindruck, es mit einer Daumierhaften Größe zu tun zu haben, überwiegt vor den Zeichnungen vollkommen. — Goldschmidt zeigt eine hübsche Kollektion Vlaminck, die aber noch vor dem Kriege herkam und also nichts Neues über den feinen Landschafter aussagt, nebst dem jungen übermäßig routinierten Habermannschüler Spethmann: eine derartig Münchnerische Beherrschung des Technischen im Sinne seines Meisters (der an sich schon Routine genug darstellt) läßt wenig für die Kunst erhoffen. Dieser müßte gründlich umlernen und erst einmal alles vergessen, was er „kann": aber es sieht nicht danach aus. P. S.

Haag

Im Kunstzaal Kleykamp sind Werke der beiden deutschen Maler H. Maier-Erding und Dietz Edzard ausgestellt. H.

Hannover

Die XXV. Sonderausstellung der Kestner-Gesellschaft vereinigt zur Zeit Kollektionen von Wilhelm Kohlhoff und Bruno Krauskopf, die unter den jüngeren Mitgliedern der Berliner Sezession einen hervorragenden Rang behaupten. Beide, dem Temperament und der Gesinnung nach verwandt, ringen mit Überzeugung um die Probleme der Zeit. Kohlhoff einseitig, hart, stark vor allem in der Form, ein wenig dumpf noch in der Farbe, Krauskopf leidenschaftlich, flackernd, kühner ausgreifend und dabei oft auch sehr ungleich.

Die wichtigste Feststellung: Zwei Persönlichkeiten, die in die Zukunft weisen. Diese Jugend ist die Hoffnung der deutschen Kunst.

Zu dem illustrierten Katalog hat Dr. Joachim Kirchner kluge Worte der Einführung verfaßt.

London

In der Royal Academy ist die alljährliche Sommerausstellung von Werken der Mitglieder eröffnet worden. Die Firma Colnaghi & Obach hat eine reiche Auswahl aus dem graphischen Werk von Dürer und Rembrandt zu einer Ausstellung vereinigt. Tooth & Sons zeigen Gemälde britischer und festländischer Künstler (Collins, Gow, Leader, Moore; Israels, Lhermitte, Mauve, Jacob Maris, Daubigny u. a.). Die Fine Art Society hat eine Sammlung von japanischen Stickereien und Malereien auf Seide und Sammet ausgestellt. H.

Mailand

Über die von der Raccolta Vinciana veranstaltete Ausstellung aus Anlaß des 400. Todestages Leonardos erfährt man leider zur Zeit nur aus der italienischen Presse. Es ist allerdings bekannt, daß die genannte Vereinigung eine bemerkenswerte Sammlung von Büchern und Studienmaterial besitzt, die in einem Saale des Sforza-Kastells untergebracht ist und auch alle neuen Veröffentlichungen über Leonardo in sich aufnimmt. An der Spitze dieser Sammlung steht Dr. Ettore Verga, der Leiter des städtischen Geschichtsarchivs. Dessen Arbeit wird auch die gegenwärtige Ausstellung in einem Saale des Kastells verdankt. Sie vereinigt alle Ausgaben von Handschriften Leonardos bis zu den alten Veröffentlichungen des italienischen Staates, darunter die ersten aus den Jahren 1704 und 1785 stammenden Nachbildungen der in der Ambrosiana aufbewahrten Handzeichnungen des Künstlers, die übrigens auch sonst in einer seltenen Vollständigkeit, wenn auch nur in Nachbildungen, zusammengebracht sind. Einen sehr wesentlichen

Teil dieser Ausstellung bilden die photographischen Wiedergaben aller Gemälde Leonardos in chronologischer Reihenfolge und daneben sieht man an den Wänden zahlreiche Originaltafeln aus dem Codice Altantico, den die Mailänder Ambrosiana ihr Eigen nennt.

Es ist zu bedauern, daß die Veranstaltung, die zu den bedeutendsten ihrer Art zählt, gerade der deutschen Kunstforschung, die soviel für Leonardo geleistet hat, verschlossen bleiben muß.

München

Am Sonntag, den 1. Juni, ist die diesjährige Ausstellung der Neuen Sezession, die fünfte ihrer Art, eröffnet worden. Der Charakter der Kunstschau wird durch die überwiegende Beteiligung der führenden Gruppe Münchener Künstler bestimmt. Neben Unold, von dem man bedeutsame Arbeiten zeigt, sind es vor allem Caspar-Filser, Jagerspacher, Püttner, Sieck und Caspar, die besonders hervortreten. Daneben sieht man kleine Kollektionen von Campendonk, Großmann, Klee, Kanold, Teutsch u. a. Seltsamerweise fehlen dieses Mal Künstler wie Erbslöh, Genin und René Beeh. Auch die Plastik ist nur spärlich vertreten. Im einzelnen wird über die Ausstellung an dieser Stelle noch berichtet.

Bei Hans Goltz (Neue Kunst) sieht man gegenwärtig eine sehr umfassende und eindrucksvolle Ausstellung von Albert Bloch, über die ein illustrierter Katalog erschienen ist, der im ganzen 104 Nummern verzeichnet. Der Expressionismus dieses Künstlers, dessen Art ja seit langem bekannt ist, verschließt ein Stück ursprünglicher Romantik, deren Eindruck man sich schwer entziehen kann. Es sind zum Teil stille und nachdenkliche Dinge, die, aus starkem malerischen Gefühl entsprungen, ihre persönliche Sprache reden und ein Urteil, das Bloch mit in die vorderste Linie des jungen Deutschland stellt, dürfte durchaus den Tatsachen nach zu Recht bestehen.

Die große graphische Ausstellung, welche die Moderne Galerie (Thannhauser) in ihrem Oberlichtsaal und mehreren oberen Räumen veranstaltet, ist nach umfangreichen Vorbereitungen am 16 Juni eröffnet worden. Mit dieser interessanten Schau, in der weit über 100 der bedeutenderen modernen deutschen Graphiker mit Werken vertreten sind, hat die Moderne Galerie (Thannhauser) ihr graphisches Kabinett eingeweiht.

Die letzte Ausstellung des Kunstvereins führt wiederum eine kunsthistorisch sehr interessante Entdeckung vor, indem sie das Lebenswerk des sonst nur als Zeichner der „Fliegenden Blätter“ bekannt gewordenen Emanuel Spitzer aufzeichnet. Wilhelm Hausenstein nennt die Ausstellung wörtlich: „Eine Entdeckung von mehr symptomatischem Interesse als von eigenstem Gewicht“, und faßt sein Urteil in folgendem Schlußsatz zusammen: „Das Meiste dieser Ausstellung liegt im Gebiet unentwickelter, zagender Möglichkeiten. Eben darum ist das Ganze nur umso nachdenklicher.“

Oxford

In den University Galleries ist zum Gedächtnis von John Ruskins 100. Geburtstag die große Sammlung von dessen Zeichnungen ausgestellt, die der Künstler der durch ihn 1871 begründeten Zeichenschule in Oxford geschenkt hatte. Die Aufstellung der sehr zahlreichen Blätter hat in der durch Ruskin selbst in lehrhafter Absicht systematisch entworfenen Ordnung stattgefunden, die aber weder zu seinen Lebzeiten noch auch nach seinem Tode bisher durchgeführt worden war. H.

Paris

Zeitungsnachrichten zufolge plant die Stadt Paris für das Jahr 1922 eine große internationale Ausstellung angewandter Kunst, an der sich allerdings aller Voraussicht nach die Länder der heute noch feindlichen Mittelmächte kaum beteiligen dürften.

Wien

Bei C. J. Wawra hält den Juni über der österreichische Künstlerbund seine Frühjahrsausstellung, die 150 Werke seiner Mitglieder enthält. Besonders umfangreich vertreten sind Maler Tom Dreger, Wenzel Gröll und Anton Hlavaček; günstigen Eindruck erhält man von den Bildern Emma Löwenstamms, Josef Pögl, Malva Schalek und Elsa Schwarz sowie von den Plastikern von Heinrich Scholz und Franz Zelezny. G. W.

Zürich

Das Kunsthaus hat am 4. Juni eine beachtenswerte Ausstellung französischer Kunst des 19. Jahrhunderts eröffnet, in der hervorragende Bilder von Courbet, Corot, Daubigny, Diaz, Fromentin, Harpignies, Cazin, Dupré, Boudin, Carrière, Monticelli und Michel gezeigt werden. Daneben sieht man eine Sammlung von Zeichnungen, unter denen Arbeiten von Millet und vor allem Toulouse-Lautrec hervorragen.

Als Galerie Crès ist hier kürzlich ein neuer Kunstsalon im Hause Tiefenhöhe 7 eröffnet worden, dessen erste Ausstellung hervorragende Werke französischer Meister des 19. Jahrhunderts umfaßt. Unter den Vorläufern der impressionistischen

Malerei ſind Delacroix und Corot vorzüglich vertreten, daneben Ingres und Daumier. Von den führenden Impreſſioniſten ſieht man erſtklaſſige Arbeiten von Monet, Sisley, Piſſarro und Renoir und gewiſſermaßen als Erſatz für Manet einige geiſtvolle Werke ſeiner Schülerin Berthe Moriſot. Cézanne kommt mit acht Bildern zu Worte, unter denen das Porträt eines Mannes in hellgrüner Mütze beſonders hervorragt. Auch ſonſt gibt es genug Abwechſlung und unter den Jüngeren ſind es vornehmlich Denis, Manguin, Vallotton und Matiſſe, die beſonders charakteriſtiſch heraustreten. Der Gründer dieſer neuen Galerie iſt der Pariſer Verleger Crès, der ebenfalls in Paris an der Rue Hautefeuille eine kleine Galerie eröffnet hat, die bei wechſelnden Ausſtellungen jährlich viermal ausſchließlich Schweizer Künſtlern vorbehalten ſein ſoll. Eine Tatſache, die für die nahe künſtleriſche Verbindung zwiſchen der Schweiz und Frankreich nicht zu unterſchätzen ſein dürfte.

Die erſte umfaſſende Nachlaßausſtellung von Wilhelm Lehmbruck, die eigentlich hätte in Berlin ſtattfinden ſollen (das Wenige, das die Freie Sezeſſion zeigt, genügt nicht, um ein letztes Urteil über den problematiſchen Künſtler zu präziſieren), veranſtaltet zurzeit der Kunſtſalon Neupert, der Plaſtik und Graphik Lehmbrucks in einem ſtimmungsvollen Rahmen vorführt, aus dem an bedeutenden Werken vor allem ein lebensgroßer weiblicher Torſo und die ungemein feſſelnde Büſte des Dichters Fritz v. Unruh hervorragen. Hans Trog faßt in einem geiſtreichen Feuilleton der N. Z. Ztg. ſein Urteil über Lehmbruck in folgenden Worten zuſammen: „Unſere Kunſtfreunde mögen dieſer ſchön und würdig ſich präſentierenden reichen Nachlaßausſtellung Wilhelm Lehmbrucks, eines der unſtreitig hervorragendſten, ſelbſtändigſten Plaſtiker des heutigen Deutſchland, die gebührende Ehre erweiſen. Der Salon Neupert hat ſich mit ſeiner Veranſtaltung ein großes Verdienſt erworben."

Von Künſtlern und Gelehrten

Dresden

Dr. K. Zoege von Manteuffel, der bisher als wiſſenſchaftlicher Mitarbeiter am Kupferſtich-Kabinett zu Berlin tätig war, hat einen Ruf als Direktorialaſſiſtent am Kupferſtich-Kabinett angenommen.

Frankfurt a. M.

Am 26. Mai d. J. ſtarb, 66jährig, Friedrich Ernſt Morgenſtern, der Sohn Karl Morgenſterns, von dem wir in Nr. 11 berichtet haben; Landſchaftsmaler wie ſein Vater, ein Darſteller vor allem des Meeres, mit gemäßigt impreſſioniſtiſcher Note. Mit ihm iſt das Altfrankfurter Malergeſchlecht der Morgenſterns in der fünften Generation ausgeſtorben. S.

Greifswald

Zu der in Heft 10 mitgeteilten Ernennung Max Semraus iſt ein Irrtum zu berichtigen inſofern, als es ſich nicht um die Ernennung zum „Honorarprofeſſor", ſondern zum ordentlichen Profeſſor in der philoſophiſchen Fakultät handelt.

Luzern

Fritz Nerly, ein bekannter Landſchafter, der vorwiegend italieniſche Seeſtücke gemalt hat, iſt kürzlich im Alter von 76 Jahren in Luzern geſtorben. Er war der Sohn Friedrichs v. Nerly, deſſen Gemälde und Studien er ſchon vor Jahren dem Muſeum in Erfurt überwieſen hatte, das jetzt eine Nachlaß-Ausſtellung für ſeinen Landsmann vorbereitet.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Neue Luxusdrucke

Die Verbindung von Graphik und Druck, von Griffelkunſt und Dichtung iſt das Ziel, dem das ſchöne Buch heute mit Vorliebe zuſtrebt, und das auch die bibliophile Dreimonatsſchrift „Eos", die im Verlag „Die Wende" von Emil Pirchan herausgegeben wird, erreichen will. Alle Mittel und Mittelchen des modernen Luxusdruckes wird ſie anwenden: nur eine einmalige numerierte Auflage von 250 Stücken ſoll erſcheinen; jedes Heft (27×37 cm groß) von etwa 100 Seiten wird einen ſorgfältig geſetzten, mit eigenen farbigen Initialen geſchmückten Text und 6—8 originalgraphiſche Blätter, außerdem mehrere Bilder und Vignetten bringen; die Ausgabe A, für die die originalgraphiſchen Blätter außerdem vorher auf echt Japan abgezogen, ſigniert und in eigner Mappe dem Hefte beigegeben werden, für die die Künſtler das Kolorieren der Blätter mit Farben oder Stiften beſorgen, koſtet 1000 M. für den Jahrgang; die Ausgabe B, für die die Radierungen auf Handpreſſen vervielfältigt werden, das Kolorieren nur von Kunſtſchülern vorgenommen und nur ein Blatt ſigniert wird, iſt ſchon für 700 M. für den Jahrgang zu haben; eigens hergeſtelltes Vorſatzpapier und Umſchlagmappe werden mitgeliefert. Kurz: „techniſch reifſte

Herstellung" und „bis ins kleinste künstlerisch gepflegte Druckanordnung" sollen „in dieser Bucharchitektur Vorbildliches herausbringen". Außerdem sind „noch vielerlei Besonderheiten vorgesehen", wie es in einer „Vorankündigung" heißt, z. B. Mitteilungen mit redaktionellen und technischen Angaben, um eine engere Verbindung mit den Abonnenten herzustellen. Eine splendid gedruckte „Ankündigung" belehrt sodann über den Inhalt der Zeitschrift, die sein soll „das Werk Wesensverwandter, die sich noch unter den Schilden unbekannter oder wenig genannter Namen bergen gegen feindliche Waffen enthronter Künstler, um einzeln dann hervorzuspringen, wenn das Ich unbezwingbar gefestet und gehärtet in dem Feuer des Schaffens, die Rüstung vollkommen ist bis zum letzten Ring". „Den Werdenden gehören diese Blätter, den Kommenden, in deren glühendem Urselbst das Versprechen jeder Erfüllung leuchtet, in denen das Zwiefache demiurgischer Kraft — Zerstörung und Zeugung — sich unverhalten bindet, denen jede Realität Sprungbrett wird, den jungen Geist in die mächtig strömende Bewegung einer höheren Wirklichkeit zu schleudern." „Maßlose Visionen, die in uns grell und bestürzend aufschießen und, des Sinnlichen und Raumzeitlichen Enge sprengend, die Kulissen des Scheinbaren umstürzen und unser Inneres ausweiten zu kosmischen Dimensionen, sollen hier einkörpern, kristallisieren in künstlerische Form; unerhörte Ideen, in denen Denken und Gefühl steiler gipfelt als mäßige Besinnlichkeit gewohnt, wollen sich offenbaren in Werken, scharf geprägt in der Münze eigenwilliger Individualität." „Wer hier mit Wort oder Linie aussagt über sich und sein inneres Wesen, wendet sich an die Hellhörigkeit und das geschärfte Gesicht jener, die empfindlicher organisiert und dem tiefen, aufschließenden Zwiegespräch andächtiger und geneigter lauschen als den lärmenden Verkündigungen durch der Öffentlichkeit dröhnendes Schallrohr." Das schon Fertige, das Ausgereifte, gilt als erledigt, als schon überwunden, als historisch, das mit lebendiger Kunst nichts mehr zu tun hat, und deshalb wird an jegliches Epigonentum rücksichtslose Absage geleistet werden. „Nicht für den Tag und die Stunde Geschaffenes, Bleibendes wird in dieser Zeitschrift in einmaliger Form geboten." Das sind stolze Worte und außerdem sehr viele Worte, die doch übrigens „den lärmenden Verkündigungen durch der Öffentlichkeit dröhnendes Schallrohr" recht sehr gleichen, und man muß abwarten, welche Taten diesen Worten folgen. Ein numeriertes Probeheft (nach dem Muster des „Marsyas") mit Proben aus dem 1. Jahrgange und das 1. Heft liegen vor, in Ausstattung und Inhalt, wie es verheißen war, glänzend auf Zanders-Bütten in der Alt-Schwabacher in großen Graden in der Offizin Mandruck in München gedruckt, mit Steinzeichnungen, ebenda vervielfältigt, mit Radierungen, von der Hofkunstanstalt Franz Hanfstaengel in München auf der Handpresse abgezogen, mit Klischees, geätzt von A. Gäßler & Co. in München, und handkolorierten Initialen, Heft und Graphikmappe der Ausgabe A in echtes Roma-Bütten gebunden mit echt japanischem Vorsatzpapier mit Seidenfäden. Der Inhalt eines jeden Heftes soll unter einen Sammeltitel gestellt werden, und so hat das 1. Heft zum Inhalt „Ekstatik": ein Drama „Zwischen Erde und Schatten. Flatternde Tänze" von Friedrich Sebrecht mit 3 Kaltnadel-Radierungen von Engert, eine mythische Erzählung „Der Erwecker" und 2 Federzeichnungen „Die Geburt des Bösen" und „Der Gang durch das Grauen" von Ernst Schertel, eine Kaltnadel-Radierung „Verzückung" von E. Plaichinger-Coltelli-Roccamare, einen Sonettenring von Harry Kahn, eine Novelle „Frigida" und 2 Lithographien „Eros Urania" und „Phantasma" von Andreas Thom, einen Zyklus von 4 Kaltnadel-Radierungen „Traumbühne", wieder von Plaichinger, eine Novelle „Der Flammende" von Curt Moreck mit handkolorierten Initialen und einer Lithographie von Josef Eberz. Also in der Tat frische Kräfte, neue Namen, „eine morgendliche Gemeinschaft". Und wenn deren Streben nach neuem Ausdruck seelischen Erlebens, wenn ihre „unerhörten Ideen", „ihre Gottbegeisterung, die mächtig ist, Chaos zu formen zur Welt, Himmel und Erde zu sondern als Oben und Unten" auch vielen, sehr vielen unverständlich bleiben werden, so wird doch rückhaltlos jeder anerkennen, daß hier Außerordentliches mit dem Stift erstrebt und erreicht ist. Die Graphik gibt der Zeitschrift ihren Wert. Ob diese Künstler „Aufrüttler und Aufbauer, Werdende, Kommende" sind und „Bleibendes" bieten, ob dieser neue Sturm und Drang so vielen Kennern und Einfühlern von Kunstwerken mit der „Hellhörigkeit" und dem „geschärften Gesicht", die gefordert werden, Genuß und Erbauung bringen wird, um diese Zeitschrift zu halten, die „absichtsvolle Vereinsamung" auf wenige Exemplare beschränkt hat, wird die nächste Zeit lehren. Das 1. Heft erschien im Oktober 1918, das 2. Heft sollte noch vor Weihnachten zur Ausgabe gelangen; mir ist es noch nicht zu Gesicht gekommen. Auch vom „Marsyas" hat man nichts mehr gesehen.

Minde-Pouet.

Neue Graphik

Bruno Goldschmitt, „Die Bibel". Der Verlag F. Bruckmann A.-G., München, verschickt eine Subskriptionsaufforderung auf eine Folge von 30 Originalholzschnitten Bruno Goldschmitts, die in fünf Lieferungen mit je sechs Holzschnitten ausgegeben werden soll. Ausgabe I, Nr. 1—5, vom Künstler selbst gedruckt und handkoloriert, kostet M. 700.— die Lieferung, Ausgabe II, Nr. 6—50, vom Künstler selbst auf Handjapan abgezogen, M. 250.—; Ausgabe III, Nr. 51—350, unter Überwachung des Künstlers, mit der Maschine auf Bütten gedruckt, M. 100.—.

Neue Bücher und Zeitschriften

Paula Modersohn

Dr. Gustav Pauli hat vor kurzem im Verlag von Kurt Wolff, Leipzig, eine Monographie über Paula Modersohn veröffentlicht. Die Künstlerin und ihre Kunst wird von ihm mit manchem freundlich anerkennenden Wort in die bekannte Entwicklungslinie eingereiht, außer deren Grenzen stehend kaum ein Kunstwissenschaftler einen Künstler und sein Werk ertragen kann. Einige zwar hinlänglich oft geredete, doch für den Kunstbildungsphilister immerhin nützliche Gedanken fließen dabei mit unter. Für dieses Philistertum allein ist auch die von Dr. Pauli aufgeworfene Frage von Interesse, ob es Paula Modersohn bei einem längeren Leben vergönnt gewesen wäre, „mehr zu werden", oder ob sie es vermocht hätte, „zu altern und allen Hemmungen der häuslichen Existenz zum Trotz nach neuen Zielen fortzuschreiten". Es hat hiernach den Anschein, als ob Dr. Pauli noch heute wie ehemals mit der Kunst Paula Modersohns nicht so recht zufrieden wäre, oder, noch deutlicher gesagt, als ob er im Grunde mit dieser Kunst, die seine Linie zweifellos eher durchbricht als verlängert, heute wie ehedem nichts anzufangen wisse.

Im dritten Abschnitt der Monographie weist der Verfasser mit Recht darauf hin, daß Paula Modersohns Worpsweder Freunde der Natur gegenüberstanden, während sie eins mit ihr war. Dieses nicht nur der Natur, sondern dem ganzen Leben einschließlich der Kunst und der eigenen Person Gegenüberstehen war allerdings zu Paula Modersohns Zeiten und ist heute noch eine der verderblichsten Entgleisungen, auf die u. a. und im Grunde auch die Schwäche der Paulischen Modersohnschrift zurückzuführen ist. Der Verfasser ist dem großen Werke dieser Frau gegenüber nicht hingegebener Mit- nnd Nachempfinder, geschweige denn ein schöpferischer Deuter des Geistes ihrer Arbeit, sondern er stellt sich eher als ein Vertreter jener bekannten Kunstwissenschaftlichkeit dar, deren Charakter ein durch bescheidenes Besserwissen sanft verschleiertes künstlerisches Unvermögen ist. — Es bereitet nicht gerade Freude oder Genugtuung, ein solches Urteil abgeben zu müssen. Aber es darf auch nicht zurückgehalten werden, selbst auf die Gefahr hin, wegen dieser Offenheit bei der ganzen Gilde der Kunstwissenschaftler von der Richtung Dr. Paulis in Ungnade zu geraten. So gut wie in der Kunst jedwede Begrenztheit des Geistes von Übel ist, so gut ist auch alle Begrenztheit der Kunst gegenüber unbedingt abzulehnen.

Künstlermenschen von der Art einer Paula Modersohn sind wie Naturereignisse, vor denen jede Wissenschaftlichkeit auch dann noch versagt, wenn sie schon vorübergebraust sind!

Man muß selbst auf seine Art ein Naturereignis sein, um Naturereignisse begreifen und ihrer Größe entsprechend groß deuten zu können! C. E. Uphoff.

Der Kunstkenner

Unter diesem Titel erschien soeben aus der Feder von Max J. Friedländer eine kleine Abhandlung im Verlag von Bruno Cassirer, zu der Max Liebermann die Umschlagszeichnung gefertigt hat.

Kümmels „Kunstgewerbe in Japan"

erscheint neu in 2. Auflage in der Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler des Verlags Richard Carl Schmidt & Co., Berlin. Der Preis beträgt M. 8.— und 25% Teuerungszuschlag bei einem Umfang von 200 Seiten mit 167 Abbildungen und 4 Markentafeln.

Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts

In unserer Notiz über diese Veröffentlichung von Prof. Baum auf S. 262 wurde irrtümlich angegeben, daß der Preis bei Vorausbestellung M. 50.— betrage. In Wirklichkeit kostet das Buch M. 75.—.

Verschiedenes

Eine interessante Gauguin-Entdeckung

In einem der letzten Hefte der Prager Kunstzeitschrift „Volné Smery" werden einige Holzschnitte von Gauguin reproduziert, die nach gefundenen Holzstöcken des Künstlers gefertigt worden sind. Der Entdecker dieser seltsamen Kunstwerke war der kürzlich tödlich abgestürzte tschecho-

slowakische Kriegsminister Stefanik, der von Beruf Astronom, als solcher einige Zeit auf Tahiti geweilt hat, um dort ein Observatorium einzurichten und den Halleyschen Kometen zu beobachten. Bei dieser Gelegenheit lernte er Gauguins Frau kennen, die im Mittelpunkt der wundervollen Erinnerungen in „Noa-Noa" steht. Ihre Familie besaß die bis dahin unbekannten Kunstwerke, über deren Bedeutung die Eingeborenen allerdings völlig im unklaren waren. Denn sie hatten die Holzstöcke zum Teil zur Ausbesserung eines Zaunes oder zum Flicken eines Schweinekobers benutzt. Erst Stefanik brachte sie nach Europa, wo inzwischen eine Anzahl von Abzügen gefertigt wurden.

Kunst und Leipziger Messe

Im Laufe des Monats Juni wird sich in Leipzig der aus Künstlern, Industriellen und Kaufleuten zusammengesetzte Ausschuß bilden, der die weitere Durchführung und den Ausbau der Entwurfs- und Modellmesse übernehmen soll. Zur Herbstmesse sind auf Ersuchen des Meßamtes vom Rat der Stadt Leipzig die obere Wandelhalle und der Festsaal im Neuen Rathaus für die Entwurfs- und Modellmesse zur Verfügung gestellt worden. Die Einladungen zur Teilnahme werden im Juli vom Meßamt an die Künstler versandt werden. Das Bestreben des Meßamtes, durch den Ausbau dieser Einrichtung auf die Qualitätssteigerung in der Industrie hinzuwirken, ist jedenfalls sehr zu begrüßen.

Darmstadt

Aus der Kirche in Babenhausen sind in der Zeit vom 19. bis 25. Mai von dem Riemenschneider zugeschriebenen Altarwerk zwei Seitenfiguren des Mittelstückes gestohlen worden. Dieselben haben eine Größe von 1,40 m und sind aus nicht bemaltem Lindenholz geschnitzt. Sie stellen zwei männliche Figuren in altertümlichen langen Bischofsgewändern mit spitzen Bischofsmützen und Bischofsstab dar, welch letzterer jedoch lose ist und entfernt werden kann. Vor Ankauf wird gewarnt.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

München

In der Galerie Helbing gelangt im Anschluß an die bereits bekanntgegebene Versteigerung des Nachlasses Georg Nicklas, Berlin, am 9. Juli eine kleine Sammlung aus vorwiegend süddeutschem Besitz zur Versteigerung. Es sei hier ganz besonders auf die bis in die frühen Epochen zurückreichenden Arbeiten in Öl und Stift von Charles Schuch aufmerksam gemacht. Von Spitzweg ist ein bedeutendes Werk „Die Scharwache" vertreten. Aus der Nazarenerzeit sind Olivier und Overbeck zu nennen. Außerdem sind mit durchweg guten Arbeiten vertreten: Baisch, Bechstein, Bürkel, W. v. Diez, Damberger, Feldbauer, Futterer, Habermann, Hartwich, Hennig, A. v. Keller, Marr, Papperitz, Sperl, Voigt, Voltz, Willroider, Wopfner, Weisgerber. Der mit neun Illustrationen ausgestattete Katalog ist zum Preise von M. 1.— durch die Galerie Helbing zu beziehen. r

Paris

Am 2., 3. u. 4. Juli wird bei Georges Petit der vierte und letzte Teil des Nachlasses von Degas versteigert. Der reich illustrierte Katalog beschreibt 13 Gemälde und zahlreiche Studien in Pastell und Aquarell, Zeichnungen usw.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Die Presse meldet, daß die berühmte v. d. Heydtsche Gemäldesammlung, die eine Reihe hervorragender Werke alter Meister enthält, in den Besitz der Altkunst G. m. b. H. übergegangen ist. Als Zeitsymptom im Sinne der Auflösung der großen Privatgalerien verdient die Tatsache als solche besondere Beachtung.

Leipzig

In den Besitz von Karl W. Hiersemann in Leipzig ist der künstlerische Nachlaß des berühmten Münchner Architekten Leo v. Klenze (1784—1864) gelangt. Klenze ist für München und Bayern das gewesen, was Schinkel für Norddeutschland, besonders für Berlin, war: der Erneuerer eines streng klassischen Baustiles. Es genügt, die Münchner Propyläen, die Pinakothek, die Glyptothek, das Münchner Schloß, die Walhalla bei Regensburg zu nennen, um Klenzes überragende Bedeutung in der Architektur des letzten Jahrhunderts kenntlich zu machen. Der Nachlaß enthält teils Baupläne und Entwürfe, teils Dekorationen. Man kann nur bedauern, diese Arbeiten nicht durch eine Veröffentlichung der Künstlerwelt zugänglich gemacht zu sehen, um so mehr, als so vieles von diesen sorgfältig gezeichneten Entwürfen gar nicht zur Anwendung gekommen ist.

Wien

Ein „Auktionshaus für Altertümer" soll hier ins Leben treten. In dieser Unternehmung hat

sich der Inhaber des bekannten Antiquitätenhauses Glückselig mit August Wärndorfer, der bisher nur als Sammler hervorgetreten ist, zusammengeschlossen. Vom Herbst dieses Jahres ab will die neue Firma im ehemaligen Konzertsaal Ehrbar (IV, Mühlgasse 28—30) Kunstversteigerungen abhalten, bei denen nur sorgfältig Geprüftes zur Versteigerung kommen soll. Besonderes Gewicht soll auf gute, von Fachmännern bearbeitete Kataloge gelegt werden. G. W.

Zürich

Marcs berühmtes Bild „Blaue Pferde" ist kürzlich durch Vermittlung des Kunstsalons Wolfsberg in den Besitz eines Züricher Sammlers übergegangen.

Neue Kataloge

Rudolf Bangel, Kunstauktionshaus, Frankfurt a. M., Neue Börse, Auktionskatalog 982. Gemälde, Teppiche, Möbel aus dem Nachlaß des Freih. v. Zwierlein-Geisenheim und aus der österr.-ung. Gesandtschaft in München. M. 1.—.

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35, Lützowstr. 82. Auktionskatalog LVI. Kupferstiche des 18. Jahrhunderts. — Auktionskatalog LV. Kupferstiche und Holzschnitte von Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts (Dürer, Rembrandt u. a.). — Auktionskatalog LIV. Handzeichnungen.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Buchhändler und Antiquar, Königstr. 29. Katalog 470. Genealogie und Heraldik (Urkunden, Quellenwerke, Festlichkeiten, Stammbücher, Geschichte der Höfe u. Städte, Biographien, Memoiren, Briefwechsel usw.).

Lipsius & Tischer, Antiquariat, Kiel, Falkstr. 9. Kieler Bücherfreund Nr. 45. (Deutsche Sprache und Literatur nebst Übersetzungen — Geschichte, Geographie, Reisen — Kunst, Musik, Architektur — Naturwissenschaften, Technik, Medizin — Philosophie, Theologie, Pädagogik. — Rechts- und Staatswissenschaft. Politik. Verschiedenes.)

Gustav Nebehay, Kunsthandlung, Wien I, Hotel Bristol, Altes Haus, Die Zeichnung, Heft II. Gustav Klimt.

Das Heft enthält 200 Zeichnungen Klimts, dessen Stärke ja ganz besonders auf dem Gebiete der Zeichnung lag, mit 25 Abbildungen. Der Durchschnittspreis der Blätter beträgt K 600.— bis 800.—, geht aber vereinzelt bis zu K 5000.— hinauf. Es sind in der Hauptsache weibliche Akte.

Max Perl, Berlin SW 19, Leipziger Str. 89. Lagerkatalog 98. Moderne Graphik und Handzeichnungen.

Der Katalog umfaßt Originalradierungen, Lithographien, Holzschnitte und Handzeichnungen moderner Künstler von hoher Qualität. Besonders hervorragend sind Boehle, Haden, Kalckreuth, Klinger, Leibl, Liebermann, Meid, Munch, Pennell, Slevogt, Stauffer, Zorn vertreten.

J. Schulmann, Amsterdam, Catalogue LXXIII. La Guerre Européenne. Médailles, Decorations, Monnaies et Marques de Nécessite, Papiers — Monnaie, Insignes (Badges).

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **13**	10. Juli	Heft **13**	4. Juli
„ **14**	24. Juli	„ **14**	18. Juli
„ **15**	7. August	„ **15**	31. Juli
„ **16**	21. August	„ **16**	15. August

Diesem Hefte liegt eine Beilage von EUGEN DIEDERICHS bei, welche wir besonderer Beachtung empfehlen.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Franz Heckendorf

Von JOACHIM KIRCHNER
Mit 12 Abbildungen

I.

In den Jahren 1803 und 1804 veröffentlichte Friedrich Schlegel in der Zeitschrift „Europa" eine Reihe von sehr beachtenswerten kunsttheoretischen Aufsätzen. Schlegel stellte damals fest, daß die zeitgenössische Kunst nichts als ein Fragment, eine Ruine vergangener Zeiten sei: „Das Ganze der Kunst ist nicht mehr vorhanden, es ist zerstört; nur verlorene, einzelne Spuren derselben sind uns geblieben, die derjenige, der den Geist der Vergangenheit gefaßt hat, allenfalls zur Idee für die Zukunft wieder beseelen kann".

Der Geist der Vergangenheit! Ihn fand Friedrich Schlegel als überzeugter Bekenner des romantischen Kulturideals am reinsten im deutschen Mittelalter ausgedrückt. Von einer internationalen Kunstgesinnung will er nichts wissen, „die malerische Schönheit muß durchaus eine individuelle sein im Idealischen; aber freilich individuell in größerer Dimension, objektiv individuell, wie dies bei dem wahrhaft Lokalen und Nationalen der Fall ist." Kein Wunder, daß er zur Stützung seiner These den Grundsatz Dürers zu dem seinigen macht: „Ich will gar nicht antikisch malen, oder italisch, sondern ich will deutsch malen".

Neben diesem Streben nach einer national-deutschen, auf mittelalterlichen Vorbildern basierenden Kunst, das bei den rückwärts gerichteten Tendenzen der romantischen Weltauffassung fast selbstverständlich erscheint, findet sich in den Schlegelschen Abhandlungen eine weitere These, die ein erhöhtes Interesse verdient. Einer Anregung in Schellings System des transzendentalen Idealismus folgend, erhebt er die Forderung nach einer neuen, symbolischen Kunst. Ihm erscheint der Gedanke naheliegend, daß gerade infolge

Franz Heckendorf. Landschaft am Bosporus. Bes.: Generaldirektor Ganz, Luzern.

der hergebrachten Nachahmungsſucht antiker Vorbilder in einem ſtarken Talent der Wunſch nach Originalität lebendig werden könnte: „Hätte nun ein ſolcher Künſtler erſt den richtigen Begriff von der Kunſt wiedergefunden, daß die ſymboliſche Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimniſſe ihr eigentlicher Zweck, alles Übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchſtabe ſei, ſo würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen; Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturanſichten oder Ahndungen willkürlich zuſammengeſetzt, als ſich anſchließend an die alte Weiſe der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild ſoll jedes wahrhaft ſo zu nennende Gemälde ſein.“ Und an einer anderen Stelle ruft Schlegel aus: „Der Maler ſtudiere, oder er erforſche die Natur, beſonders aber möcht' ich hinzuſetzen, die Gottheit in der Natur“ und wirft alsdann die Frage auf: „Was iſt das Göttliche in der Natur? Nicht das Leben und die Kraft allein, ſondern das Eine und Unbegreifliche, der Geiſt, das Bedeutende, die Eigentümlichkeit. Und dieſes, ſo glauben wir, iſt die eigentliche Sphäre der Malerei.“

II.

Wenn auch die ſtürmiſche Forderung Schlegels nach einer deutſch-nationalen Kunſt heutzutage nur noch in vereinzelten Kunſtkreiſen ihren Widerhall finden wird, ſo dürfte ſeine zweite Theſe, daß der wahre Zweck der Kunſt auf ihrer ſymboliſchen Bedeutung beruhe, und daß das Kunſtwerk ein aus Naturgefühlen und Ahndungen des unbegreiflichen Künſtlergenius heraus kriſtalliſiertes Sinnbild ſei, ein erhöhtes Intereſſe verdienen. Wie dieſe kunſttheoretiſche Forderung praktiſche Bedeutung gewinnen kann, darüber beſtehen bei Schlegel Zweifel. Soll der Maler ſich ganz ſeiner eigenen Intuition überlaſſen oder ſoll er ſich den durch die Tradition gegebenen Vorbildern anſchließen? Der erſte Weg iſt gefährlich und der Erfolg zweifelhaft. Sicherer ſcheint es Schlegel, ganz und gar den alten Malern zu folgen, beſonders den älteſten, und das einzig Rechte und Naive ſolange treulich nachzubilden, bis es dem Aug' und Geiſte zur anderen Natur geworden wäre. Die geſchichtliche Entwicklung der Malerei im Anfang des 19. Jahrhunderts hat gezeigt, daß ſich die deutſchen Künſtler für den von Schlegel vorgezeichneten, ſicheren Weg entſchieden und in einer Neubelebung der hohen einfachen Schönheit des Stils eines Stephan Lochner oder der kraftvollen Knorrigkeit Albrecht Dürers Neuland für die junge Kunſt zu gewinnen hofften. Die Weiterentwicklung der Malerei der Nazarener, die nach Erſchöpfung der primitiven und quattrocentiſtiſchen Vorbilder ſich in einer rezeptmäßigen Nachahmung der Umbriſchen Schule gefiel, hat der Kunſtgeſchichte den Beweis geliefert, daß ein mit noch ſo hingebungsvollem Eifer betriebenes Studium und eine noch ſo geſchickte Nachahmung erhabener Vorbilder niemals den Charakter eines verwäſſerten Epigonentums abzuſtreifen vermag. Allein die Abſicht eines Künſtlers, ſeine Ausdrucksweiſe der Tradition eines anerkannten Meiſters anzupaſſen, wird ſein Lebenswerk in den Augen der Geſchichte ſtets zu einer Kunſt zweiten Ranges herabſetzen.

III.

Die junge Kunſt des 20. Jahrhunderts, die ſich mit Friedrich Schlegel zur ſymboliſchen Bedeutung des Kunſtwerkes bekennt und in dem Kunſtwerk ein viſionäres Sinnbild, eine vergeiſtigte Neuſchöpfung der Natur erblickt, hat die Klippe der Nachahmung vermieden und den von Schlegel als „gefährlich“ bezeichneten zweiten Weg zur Verwirklichung ihrer künſtleriſchen Beſtrebungen eingeſchlagen. Sie durfte dieſen Weg umſo eher beſchreiten, nicht nur, weil ihr Temperament und ihr künſtleriſcher Wille

Franz Heckendorf. Kanal.

nach einer Befreiung von dem herrschenden Kunstdogma verlangte, sondern weil einzelne Forderungen ihres gesamten Programms bereits in den Werken von Künstlern des ausgehenden 19. Jahrhunderts verwirklicht waren, die anregend und befruchtend auf die junge Generation wirken mußten. Mit Hans von Marées wurde der Sinn für eine nach monumentalen Ausdrucksformen strebende dekorative Malerei geweckt, Hodler hatte gezeigt, wie durch das Klingenlassen des Konturs starke rhythmische und stilisierende Wirkungen erreicht werden können, van Gogh hatte mit gesteigerter Ausdrucksfähigkeit das optisch Gegebene zu überwinden und durch eine symbolische Interpretation die im Kosmischen geisternden Kräfte aufzufinden versucht und Cézanne hatte wohl nicht nur durch das magische Spiel seiner Farben entzückt, sondern zugleich das Bewußtsein dafür geschärft, daß die Aufgabe der Kunst mit der geistreichen Wiedergabe lebenzuckender Augenblicksbilder nicht gelöst sei. Denn die Größe der Cézanneschen Kunst beruht nicht ausschließlich auf der souveränen Beherrschung technischer Ausdrucksmittel, vielmehr muß seine besondere Fähigkeit, den einfachsten Gegenstand auf seine allgemeinste und wesentliche Form zurückzuführen, als das bedeutsamste Ergebnis dieser „zur absoluten Gestaltung drängenden Kunst" bezeichnet werden.

Durch die Eindrücke so geschlossener künstlerischer Persönlichkeiten innerlich bereichert und durch die besonderen Zeitverhältnisse, die auf ein Ausklingen der impressionistischen Kunst hindeuten, äußerlich begünstigt, tritt eine junge deutsche Künstler-

Franz Heckendorf. Orientaliſche Flußlandſchaft.

generation in Erſcheinung, zu deren Führern Franz Heckendorf gezählt werden darf. Zu dieſer Führerrolle ſcheint Heckendorf umſo eher berufen zu ſein, als in ſeinen Werken der Wille und die Richtlinien der neuen Kunſtgeſinnung mit einer faſt programmatiſchen Beſtimmtheit hervorzuleuchten ſcheinen. Der Wunſch der neuen Kunſt, ſich nicht mit der virtuoſenhaften Wiedergabe beſtimmter Einzelerſcheinungen des Kosmos Genüge zu tun, ſondern alles optiſch Wahrnehmbare zu vergeiſtigen und in die Sphäre des viſionär Geſchauten zu überſetzen, dürfte vielleicht in Heckendorfs Oeuvre am reinſten verwirklicht ſein. Deshalb wird der Verſuch, ſeine künſtleriſchen Intentionen zu begreifen, am eheſten an den Expreſſionismus heranführen.

Heckendorfs künſtleriſcher Aufſtieg ſtand unter einem glücklichen Stern. Niemandes Schüler, der eigenen Kultivierung aller in ihm ruhenden Fähigkeiten überlaſſen, ſtellte er bereits als Achtzehnjähriger in der Berliner Sezeſſion aus. Seine Kunſt ſtand damals noch unter dem Eindruck der impreſſioniſtiſchen Malweiſe, die allerdings mit einer ſelbſtändigen zum Stiliſieren neigenden Note eigenartig bereichert erſchien. Mitte der zwanziger Jahre machte ſich dann plötzlich ein ſprunghaft anmutender Umſchwung im Vortrag und in der Technik ſeiner Bilder bemerkbar. Durch rein perſönliche Eingebungen, die durch die Kraft einer lebhaften Phantaſie genährt und durch ſtarke Eindrücke der Natur unterſtützt waren, gelangte er zu einem neuen Stil, der alsbald in Kunſtkreiſen zu heftigen Debatten Anlaß gab. Es fehlte nicht an beifallſpendenden

Franz Heckendorf. Kloſter an der Straße nach Bagdad.

Kritiken, größer war indes die Zahl der ablehnenden Urteile, die für die ſchnelle Entwicklung des jungen Künſtlers wenig Verſtändnis hatten. Immerhin iſt es Heckendorf gelungen, ſich mit ſeinen Intentionen durchzuſetzen. Gleichgeſinnte Gefährten ſcharten ſich um ihn, und auch die äußere Anerkennung blieb nicht aus: 1916 wurde er in den Vorſtand der Berliner Sezeſſion gewählt, dem er auch noch in dieſem Jahre angehört.

IV.

„Das Erſte und Wichtigſte in der Malerei ſind die Konturen. Das Übrige mag noch ſo nachläſſig ſein, wenn ſie gut ſind, ſo iſt die Malerei feſt und geſchloſſen." Dieſe Worte, die Eugène Delacroix in ſeinem Tagebuche verzeichnet, finden in der ganz auf die Linie viſierenden Kunſt Heckendorfs ihre Beſtätigung. Die Linie als Nerv der Kompoſition, als ureigenſte Niederſchrift eines von einer ſtarken Innerlichkeit getragenen Willens darf wohl als das eigenartigſte Kennzeichen des Heckendorfſchen Expreſſionismus gelten. So gewaltſam und hart oft die Sprache ſeiner Linienführung zu ſein ſcheint, ſo iſt ſie doch ſtets voller Seele, ihr heftiger Impetus läßt die innerliche Anſpannung, die verhaltene Erregung erkennen, mit der der Künſtler an der geiſtigen Durchdringung des Objektes arbeitet. Als Träger des geſamten Bildrhythmus fällt ihr ſchließlich eine

wichtige Funktion in der Struktur des Bildganzen zu. Mag ſie im Porträt mehr an der vorderen Bildfläche haften oder in der Landſchaft kräftig in die Tiefe führen, ſtets iſt ſie gegenwärtig, wo es darauf ankommt, den Geſamteindruck des Rhythmiſchen innerhalb des Bildes zu ſteigern. Dieſer Rhythmus hat nichts rezeptmäßig Mechaniſches an ſich, er tritt vielmehr als eine zwingende Notwendigkeit, geboren aus einem immenſurablen künſtleriſchen Stilgefühl, als Selbſtverſtändlichkeit in Erſcheinung. Tektoniſche Werte, die eine mit faſt wiſſenſchaftlicher Nachahmung des Dinglichen betriebene Kunſt aus den Augen verloren hatte, ſcheinen mit dieſem Linienrhythmus zurückgewonnen zu ſein. Alles ſteht wieder im Dienſte der Klarmachung, der Erleichterung der Perzeption, die Bildkompoſition gewinnt dank ihrer feſten Struktur monumentale Größe. Der Wunſch, die Dinge in großen bindenden Bögen zu ſehen, und im Bilde eine Interpretation der tektoniſch gegebenen Fläche zu bringen, wirkt wie ein Proteſt gegen das, was noch vor wenigen Jahren vom Zeitgeſchmack gefeiert wurde.

Der vergeiſtigten Linienführung, die zugunſten des rhythmiſchen Zuſammenklanges ſtets von der Natur abzuweichen bereit iſt, entſpricht auch das Kolorit in Heckendorfs Bildern. Seine Farben kennen keine tonigen Bindungen, ſie haben etwas Springendes. Hart ſind die lokalen Farbentöne aneinander geſetzt, kräftig leuchtend treten ſie hervor. Trotzdem kann von einer Disharmonie der koloriſtiſchen Elemente nicht die Rede ſein; durch die geſamte Steigerung der Farbenſkala iſt der notwendige Ausgleich von ſelbſt geſchaffen, die Ausbalancierung der Farbenwerte gelungen. Und als Geſamteindruck dieſer eine Stiliſierung erſtrebenden Farbentechnik reſultiert das Gefühl, daß ein Maler, der ſich im Kolorit bewußt von der Natur trennt, ſtärker und perſönlicher zu uns ſpricht, als jener, der ſich auf eine pedantiſche Nachahmung der optiſch wahrnehmbaren Farbeneindrücke beſchränkt.

V.

Der Vergeiſtigungsprozeß, den Heckendorf durch die Stilmittel der Linie, des Rhythmus und der Farbe am realphyſiſchen Objekt hervorbringt, dürfte am leichteſten in ſeinen Landſchaften verſtändlich werden. Die herbe Sprödigkeit, mit der er etwa die zerriſſenen Konturen eines Gebirges hinſetzt, hat faſt etwas Überwältigendes, die Wucht der Formenſprache erſchreckt, allein die Härte der einzelnen Linien iſt nur eine ſcheinbare, ihre magiſche Kraft offenbart ſich vollends, wenn man ſie in ihrem Zuſammenklang zu fühlen vermag. Der alſo erreichte rhythmiſche Ausdruck erfährt eine weitere Bereicherung durch die Art, wie die Farben über die Fläche des Bildes verteilt ſind. Das ſcheinbar Gebundene iſt plötzlich gelockert, etwas aufgeregt Sprühendes iſt in das Bild hineingetragen: In der beſonderen Anordnung der Farbenſkala findet die ganze leidenſchaftliche Verve eines überſprudelnden Temperamentes ihre letzte und höchſte Befriedigung. Viſionär empfundene Lichteffekte vervollſtändigen den Reiz; ſie erzielen den Eindruck des Zuckenden und ſteigern die innere Bewegung nach der Seite des Gewaltſamen. Heckendorf baut ſich ſeine Landſchaft; die Tiefenachſe iſt bei ihm überall kräftig betont, die Illuſionskraft der Luftperſpektive durch eine räumliche Schichtung erſetzt. Zur Verwirklichung dieſer kompoſitionellen Eigenart ſcheinen ihm Landſchaften mit Seen und Flußläufen, die in die Tiefe des Bildes hineinführen und die Flächengliederung erleichtern, die willkommenſten Motive zu ſein. Eine perſönliche Note darf man vielleicht auch in dem Wunſche erblicken, für das Lichtproblem einen der expreſſioniſtiſchen Malweiſe adaequaten Ausdruck zu finden. So unnaturaliſtiſch ſeine Sonne und ihre radial die Landſchaft überflutenden Strahlen anmuten mögen, ſo muß

Franz Heckendorf. Heroiſche Landſchaft.

doch das Beſtreben, vor dem ſchwierigen Problem des Lichts und ſeinen differenzierten Erſcheinungsformen nicht die Waffen zu ſtrecken, ſondern auch hierfür eine der Größe des Gegenſtandes entſprechende Stiliſierung zu ſuchen, als beachtenswert notiert werden. Und auf der Stiliſierung beruht letzten Endes ja überhaupt der ganze Reiz dieſer Landſchaftskunſt, in der Überſetzung der zufälligen Formen der Natur in geiſtige Ausdruckswerte! Das von Licht und Luft überflutete, an der äußeren Erſcheinung haftende Augenblicksbild des Impreſſionismus erſcheint durch eine neue philoſophiſchere Malweiſe abgelöſt, die alle Dinge von innen heraus ergründen und ihrem Weſen nach darzuſtellen ſich anſchickt. Mögen die Motive der deutſchen Landſchaft entlehnt ſein, mögen ſie in das Wunderland des Orients hinabführen, oder mögen ſie die Wohn- und Arbeitsſtätten der Menſchen wiedergeben, aus allen ſpricht ein Temperament, das ſich nicht mit der Oberfläche der Dinge zufrieden gibt, ſondern das auf ihren organiſchen Zuſammenhang lauſcht, das die Vielheit differenzierter Stimmungsnuancen zu einem einzigen Erlebniſſe formt, für deſſen Verſinnbildlichung die von ihm gewählten „Hieroglyphen“, nach denen Friedrich Schlegel ſuchte, die rechten zu ſein ſcheinen. Gewiß könnte man ſich die „Heroiſche Landſchaft“ mit den zwei zackigen Felſen zu beiden Seiten des Fluſſes in einer ſorgfältig naturaliſtiſchen Wiedergabe vorſtellen. Sie könnte wohl auch mit den Hilfsmitteln der impreſſioniſtiſchen Technik intereſſant erſcheinen, allein das Überragende und Zwingende eines ins Heroiſche geſteigerten landſchaftlichen Motivs dürfte Heckendorf mit dieſer Herauszerrung aller für den Ausdruck weſentlichen Momente jedenfalls glücklicher erreicht haben.

Franz Heckendorf. Winter im Gebirge.

Den Eindruck der großen winterlichen Bergeinſamkeit gibt ſein Paſtell „Winter im Gebirge“ wieder. Scharf und zackig heben ſich im Hintergrunde die Gebirgsformen gegen den Himmel. Die im Mittel- und Vordergrunde liegenden Hügel verlaufen in horizontalen Lagen. Im Vordergrunde ſtehen einige von den Winterſtürmen zerzauſte Bäume und Sträucher, die den Eindruck der weltfernen winterlichen Abgeſchiedenheit verſtärken. Und doch lebt dieſe Einöde! Sie lebt in den rhythmiſch verlaufenen Linien der Berge, die von den Wolken des Himmels wiederholt werden, ſie lebt in dem Strahlenglanze der Sonne. Das Eiſige und Erſtarrte erhält Leben und Bewegung, das Zuſammenwirken der Elemente im Univerſum, das Kosmiſche an ſich ſcheint wiedergegeben zu ſein. Ein anderes Motiv! Ein kahles, nur von wenigen Bäumen belebtes Wieſengelände im Vordergrunde, in der Tiefe des Bildes einige Vorſtadthäuſer, ein Schornſtein und eine Gasanſtalt. Gewiß kein ſeltener Anblick an der Peripherie einer großen Stadt! Und doch iſt wohl auch in dieſem Bilde mehr geſagt, als wozu das Motiv einen weniger nachdenklichen Beſchauer auffordern dürfte. Es iſt, als ob in dieſer troſtloſen Fläche am vorderen Bildrande und der ſich dahinter aufbauenden Armſeligkeit, belebt durch die ſcharfe Vertikale des rauchenden Schlotes, die verwahrloſte, arbeitſame Welt des Proletariers blitzartig zu einem Geſamteindrucke zuſammengeriſſen wäre — der Ausdruck für die Welt der freundlos Armen, täglich um das Daſein von neuem Ringenden iſt gefunden. . . .

Franz Heckendorf. Schneeſchmelze im Gebirge.

VI.

Die innere Geſchloſſenheit einer künſtleriſchen Weltanſchauung, die allen Erſcheinungen des Univerſums neue Ausdrucksformen zu leihen ſich müht, bringt es mit ſich, daß Heckendorf als ein Anhänger dieſer Idee ſich nicht auf die bildmäßige Wiedergabe beſtimmter Objekte im Gegebenen kapriziert; er ſucht das Ganze zu erobern und zu beherrſchen. Der Aktivität ſeines Temperamentes iſt es nicht gegeben, ſeine Phantaſien in Landſchaftsbildern zu erſchöpfen. Ein gleich ſtarkes Intereſſe gilt der figürlichen Darſtellung und dem Porträt. Die grundlegenden künſtleriſchen Abſichten ſind dieſelben, wie bei den landſchaftlichen Motiven, ſie laſſen ſich kurz in der Formel zuſammenfaſſen: Emanzipation vom naturhaften Sein und Herausdeſtillierung des pſychiſchen Inhalts mit ſtiliſierenden Mitteln. Hieraus erhellt, daß die Porträtähnlichkeit zunächſt zurückſtehen muß, ſie iſt von geringerer Bedeutung. Maßgebend dagegen ſind die für die Heraushebung des Pſychiſchen weſentlichen Faktoren: die Geſchloſſenheit der Kompoſition und der Bildrhythmus. Der Vortrag bewegt ſich in plaſtiſch geſehenen Einzelgeſtalten, die liniare Betonung des Konturs ſucht eine bewußte Flächenhaftigkeit, die den Ausdruck der Ruhe fordert. Hierzu kontraſtiert der Rhythmus einer inneren Bewegung, jenes Spirituelle, das im Kopf, in der Gebärde und in der Umgebung des Dargeſtellten Leben gewinnt. Alles, was vom Weſentlichen ablenken könnte, iſt bewußt zurückgedrängt oder geſtrichen, der ganze Menſch wird entſprechend dem Ausdrucksvermögen des Künſtlers in vergeiſtigten Formen zuſammengeriſſen. Der Nerv dieſer Porträts liegt ganz in der Spiritualiſierung der Erſcheinung auf Grund einer von einer ſtarken Individualität getragenen künſtleriſchen Perzeption. Wie bei Heckendorfs

Franz Heckendorf. Vorſtadthäuſer.

Landſchaften iſt auch bei den figürlichen Darſtellungen durch die gewählten Stilmittel der Eindruck der Monumentalität erreicht, der durch die Beſonderheit des Hintergrundes verſtärkt wird. Dieſer Hintergrund ſinkt bei Heckendorf niemals zur bloßen Staffage herab, er erfüllt wichtige Funktionen innerhalb der Bildkompoſition. Bald muß er den Bildrhythmus ausgleichen oder erhöhen, bald dient er der Steigerung der geſamten Farbenſkala, durch ſeine meiſt vibrierende Helligkeit und viſionäre Beleuchtung erſcheint er zur Interpretation pſychiſcher Momente beſonders wertvoll.

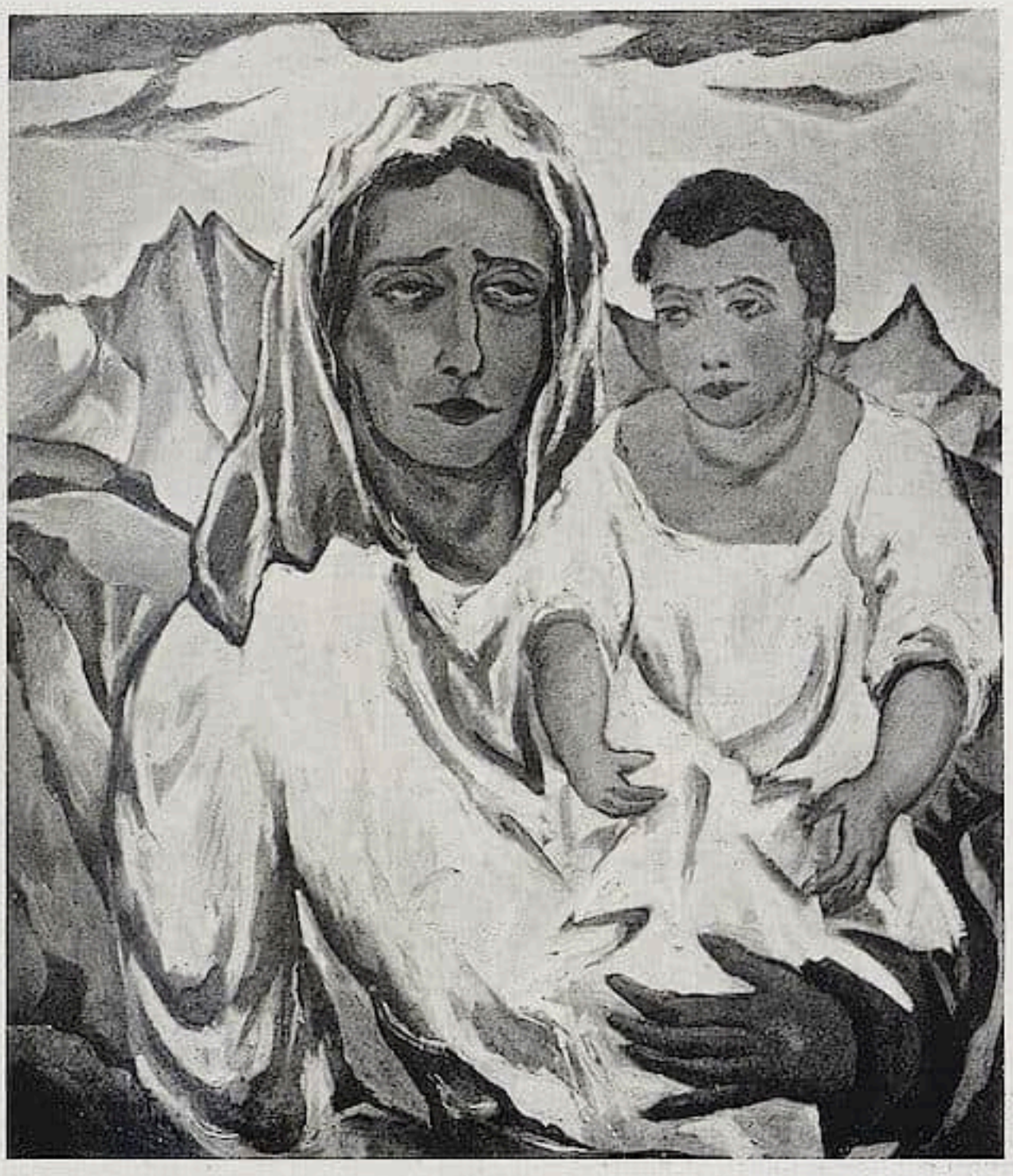
Es ſoll zugegeben werden, daß dieſe ganz auf Expreſſion beruhende Porträtmalerei durch die Herauszerrung des ſeeliſchen Ausdrucks das Objekt faſt zu vergewaltigen droht und die Steigerung Gefahr läuft, karikaturale Elemente in ſich aufzunehmen. Hierin das rechte Mittel zu finden und die zwiſchen der Subjektivität des Künſtlertemperamentes und dem Objekt notwendige Balance zu halten, iſt Sache des künſtleriſchen Taktes, wofür keine allgemeinen Regeln aufgeſtellt werden können. Allein ſoviel darf geſagt werden, daß eine große Wandfläche das unbehinderte Ausſchwingen ſtarker nach Geſtaltung verlangender Emotionen erleichtert und Übertreibungen ermöglicht, die im Rahmen eines Tafelbildes nicht denkbar ſind. Im Bewußtſein der beſonderen Wirkungsmöglichkeiten, die ſich gerade für ihre Kunſtrichtung aus einer dekorativen Behandlung der Fläche ergeben können, haben die der Ausdruckskunſt naheſtehenden Künſtler die natürliche Konſequenz gezogen und ſich verſchiedentlich mit monumentalen Aufgaben befaßt. Unter Heckendorfs neueren Monumentalſchöpfungen

Franz Heckendorf. Stadt im Gebirge. Bes.: Prof. G. B., Hannover.

zeigt sein im Jahre 1917 zuerst in den Räumen der Berliner Sezession ausgestelltes Gemälde „Gestrandet" außergewöhnlich gesteigerte Ausdruckselemente, die indes durch den Umfang des Bildes ihren Ausgleich erfahren. Bemerkenswert ist die Isolierung der von links auf die Gruppe der Gestrandeten zueilende Figur, deren lebhafte, rhythmisch stilisierte Gebärde bei linearer Betonung des Konturs Träger einer eigenen Melodie ist, und die kompositionell das Gegenspiel zu der mehr zu einer Einheit gerundeten Gruppe rechts übernimmt. Das Kolossalgemälde der „Auferstehung Christi", mit dem Heckendorf im Herbst 1918 vor die Berliner Öffentlichkeit trat, weist Spuren auf, die auf Greco hindeuten; es dürfte als Altarbild im Rahmen einer barocken Architektur die ihm gemäße Umgebung finden. In der Gruppe der Grabeshüter ist durch die wirbelnde Führung der Linie die Vehemenz der Bewegung gut herausgearbeitet, als Kontrastfigur dient die in fast byzantinischer Starrheit wiedergegebene Gestalt des aufschwebenden Heilandes, die von einem magischen Licht umleuchtet wird. Das Transzendente des Vorganges ist damit kräftig unterstrichen, allein fast scheint es, als ob die Spannung der Gegensätze hier bis auf die Spitze getrieben sei, als ob sich der notwendige Ausgleich von vibrierendem Rhythmus und linearer Ruhe erst mit einem gewissen Zwange eingestellt habe.

Franz Heckendorf. Damenbildnis.

Die koloriſtiſchen Vorzüge der Heckendorfſchen Kunſt treten vielleicht am beſten in ſeinem Blumenſtilleben in Erſcheinung, die rein farbig empfunden, im Sonnenlicht flimmernd, in ihrem nervöſen Glanze als unmittelbarer Temperamentsausdruck des Malers gewertet ſein wollen. Die kühne Zuſammenſtellung lokaler Farbentöne und die Erhöhung ihrer Intenſität durch eine jeweilige Übertreibung des optiſchen Eindrucks, bringen zum Bewußtſein, wieviel überzeugender und ſtärker dieſe reinen Farbenklänge wirken, als die Farbenflecke des Impreſſionismus, die ſich mit dem Schimmer der Erſcheinung begnügen. Wenn je die Auffaſſung gelten darf, daß der Maler durch die in ihn gelegten göttlichen Kräfte zum Deuter der Erſcheinungen der Natur berufen iſt, daß er allein mittels der Sprache der Farben uns zu ſagen weiß, wie ſchön eine Pflanze iſt, wie ſie wächſt, wie ſie atmet, wie ſie blüht, wie ſie duftet, dann ſcheint ſie durch die Blumenſtilleben Heckendorfs gerechtfertigt. Hier iſt mehr, als ein virtuoſen-



Franz Heckendorf. Orientalin mit Kind. Bes.: H. Bahlsen, Hannover.

haftes Können, das uns den Gegenstand interessant zu machen versteht. Das starke Lebensgefühl Heckendorfs überträgt sich in die von ihm dargestellten Pflanzenorganismen, er malt die Pflanze als ein an dem unendlichen Leben der Natur teilnehmendes beseeltes Wesen.

VII.

An graphischen Arbeiten brachte Heckendorf im Jahre 1917 eine Mappe mit zwölf Lithographien heraus. Die Motive sind dem Leben im Orient entnommen, wie es der Künstler während des Feldzuges kennengelernt hatte. Der Erfolg, den die Blätter beim Publikum hervorriefen, haben ihn bisher leider nicht zu neuen lithographischen Arbeiten ermuntern können. Dies ist umsomehr zu bedauern, als gerade Heckendorfs Pastelle, die, unmittelbar nach der Natur geschaffen, die Eigenart der Ausdruckskunst als die ursprünglichste Niederschrift eines Erlebnisses vorzüglich widerspiegeln, eine Wiedergabe in farbigen Lithographien ganz besonders wünschenswert erscheinen lassen. Mit einer intensiveren Tätigkeit auf dem Gebiete der Lithographie würde Heckendorf der gesamten jüngeren Kunstrichtung dienen, weil durch die graphische Vervielfältigung die neuen Ideen auch in jene Kreise des Volkes getragen werden könnten, die nicht die Gelegenheit haben, die Ausstellungen in großen

Städten regelmäßig zu beſuchen, wohl aber mit der Kunſt ihrer Zeit mitzugehen wünſchen. Und gerade darauf kommt es an! Als Förderin eines neuen Geſchmackes und einer neuen Geſinnung ſollte ſich die junge Generation es ganz beſonders angelegen ſein laſſen, für ihre Ideen in weiteſten Schichten des Volkes zu werben. Nicht damit hat der Künſtler ſeine Aufgabe gelöſt, wenn er mit ſeinen Arbeiten bei einigen Kunſtkennern und Kunſtfreunden Beifall findet. Will er eine kulturhiſtoriſche Miſſion erfüllen, ſo muß es ihm gelingen, für die Ideen ſeiner Zeit entſprechende Ausdrucksformen zu finden. Nur ſo wird er an der Bildung des Zeitſtils mitſchaffen. Zu einer ſolchen Aufgabe dürfte ſich die junge expreſſioniſtiſche Kunſt vielleicht umſo geeigneter erweiſen, als ſie ohne jede hiſtoriſche Belaſtung und ohne die einengenden Scheuklappen feſtumriſſener Rezepte in Erſcheinung tritt. Damit iſt ihre Entwicklungsfähigkeit gewährleiſtet. Dieſe Entwicklung, die für die kulturelle Wertung unſerer Zeit von ewiger Bedeutung iſt, in die richtigen Bahnen zu leiten, iſt Sache unſerer Künſtler und nicht zum wenigſten unſerer Maler. Mögen ſie ſich bei ihrem Schaffen ſtets vom Geiſte der Selbſtkritik und der Selbſtzucht leiten laſſen, dann werden ſie ſpäter mit Ehren vor der Geſchichte beſtehen können.

Kunſt, Künſtler und Publikum I. Stellung zur Kunſt

Von CHRISTOF SPENGEMANN

Echte Kunſt iſt dem urſprünglichen Menſchen verſtändlich.

Die Kunſt von heute wird von Unzähligen nicht verſtanden. Ihre Gegner behaupten daraufhin: ſie ſei unverſtändlich; rückſchließend: ſie ſei nicht echt, ſei überhaupt keine Kunſt.

Der Rückſchluß bricht zuſammen, da er keine Baſis hat. Rückſchlüſſe müſſen von der Baſis der Tatſachen ausgehen. Jene Behauptung iſt keine Tatſache: ſie iſt ein Irrtum. Tatſache iſt, daß die Kunſt von heute nicht verſtanden wird. Sie iſt nicht unverſtändlich. Sie iſt es nur dem, der ſie eben nicht verſteht.

An ihm liegt die Schuld: nicht an der Kunſt. Er iſt nicht urſprünglich. Darum fehlt ihm der Sinn für das Urſprüngliche. Man fühlt es. Er aber fühlt nicht, er denkt.

Denken heißt hier: die ſogenannten Geſetze der Schönheit verſtandesmäßig anwenden. Anders kann man ſie nicht anwenden. Denn ſie ſind Produkte des Verſtandes. Sie haben nur eine Urſache: den Verſtand. Aus dem Urſprung kommen ſie nicht. Im Anfang war das Gefühl. Aus ihm kam der Verſtand. Im Verſtand offenbart ſich das Gefühl, das vor ihm war.

Es offenbart ſich nicht immer. Denn der Verſtand iſt ſubaltern und greift oft irrend, weil er nicht Urſprung iſt, zur Richtlinie. Er begrenzt ſich. Damit entfernt er ſich vom Gefühl, das grenzenlos und unbegrenzt iſt.

Damit entfernt er ſich zugleich von den Dingen, die im Bereich des Gefühls ruhen. Er entfernt ſich von der Kunſt.

Geſetze der Schönheit? Es gibt nur ein Geſetz der Schönheit: ſchön iſt allein, was organiſch iſt. Die Theſen begrenzten Verſtandes ſind weder organiſch noch treffen ſie Organiſches.

Auch ſie erben ſich wie eine ewige Krankheit fort. Wer in ihnen befangen iſt, wer in ihrem Rahmen die Kunſt verſtandesmäßig erfaſſen will, bleibt ihr fern.

Er verſteht die Kunſt von heute nicht, weil er die Kunſt nicht verſteht.

Es iſt letzten Endes verkehrt, von alter und neuer Kunſt zu ſprechen. Die frühere Kunſt iſt ewig jung, die von heute iſt ewig alt. Es gibt weder alte noch neue Kunſt; es gibt nur Kunſt.

Es gibt vor allem keine moderne Kunſt.

Modern ſind Wiſſenſchaft und Technik, die dem Verſtande entſpringen. Sie ſind Antipoden der Kunſt, ſind zeitlich.

Modern iſt außerdem der Kitſch, der ebenfalls dem Verſtande entſpringt. Er iſt ein Schmarotzer auf dem Boden der Kunſt. Auch er iſt zeitlich — und leider außerordentlich modern.

Die Seele, der Geiſt, das Gefühl — das iſt das Ewige in uns und den Dingen!

Kunſt iſt ewig, denn Kunſt iſt Gefühl. Das iſt ihr Weſen.

Es gibt wohl eine Kunſt von heute, im Sinne

Franz Heckendorf. Bildnis eines Fliegers.

eines gegenwärtigen Zeitabſchnittes als Parallele zu früheren Zeiten der Kunſt; und im Gegenſatz zu den Zeiten der Scheinkunſt.

Äußerlich wie weſentlich ſcheidet ſie ſich ſcharf von der Scheinkunſt.

Von der Kunſt anderer Zeiten unterſcheidet ſie ſich nur: durch die äußere Erſcheinung. Gleich iſt ſie ihnen im Weſen. Darum gibt es nur eine Kunſt.

Weſen des Kunſtſchaffens iſt der organiſche Zuſammenhang mit dem jeweiligen Weltgefühl.

Iſt das Weltgefühl materiell, ſo bleiben die Produkte des Kunſtſchaffens Scheinkunſt oder Studie. Wohl ragen auch in ſolchen Zeiten einige Säulen in die Regionen der Geiſtigkeit. Ausnahmen können indes das Geſamtniveau nicht verändern. Und nur die Weſensart der Geſamtheit kann für die Beurteilung eines Zeitabſchnittes maßgebend ſein. Zeiten materiellen Weltgefühls ſind keine Höhepunkte. In ihnen bleibt der Begriff guter Kunſtbetätigung an der Kunſt gemeſſen relativ.

Ein künſtleriſch hohes Geſamtniveau kann nur in geiſtigen Zeiten entſtehen. Es entſteht nur dann, wenn Weltgefühl und Kunſtſchaffen organiſch ineinander greifen.

So iſt die Kunſt: geiſtiger Ausdruck aus geiſtigem Weltgefühl.

Das Weltgefühl unſerer Zeit iſt auf das Geiſtige gerichtet. Das heutige Kunſtſchaffen geht in denſelben Bahnen. Alſo ſtehen wir in einer Epoche der Kunſt.

Dieſe Zeichen darf man nicht überſehen. Man ſoll vielmehr das Neue zu verſtehen ſuchen.

Wie man das macht?

Man muß beſtrebt ſein, das Weſen der Kunſt zu erkennen.

Wir dürfen nicht an den Verſtand appellieren, ſondern an das Gefühl.

Im Zeichen des verſtandesmäßigen Denkens wuchſen wir auf und waren gewöhnt, auch in Kunſtdingen an Stelle des Gefühls den Verſtand zu ſetzen. Wir hatten unſere Richtſchnur, unſer Programm und ſtützten uns rückgreifend auf Überliefertes, auf eine Baſis bewährter Gedanken.

Das ſind die Symptome der hiſtoriſchen Krankheit. Sie iſt ein Hindernis; in Kunſtdingen iſt ſie der Krebs. Man glaubt zu ſehen, was war. Aber man ſieht nur eine tote Tabelle. Lernt ſie auswendig oder lieſt ſie ab und wähnt zu wiſſen.

Da kreiſt es geſchäftig umeinander: die ganz übertriebene Ehrfurcht vor dem Traditionellen und vor der nüchternen Statiſtik, die man Wiſſenſchaft nennt; Großmogul Verſtand und die ſklaviſche Ohnmacht verkümmerten Geiſtes, der keinen Flug ins Unbekannte wagt; ſaftloſer Empirismus, lederes Temperament und Gewitterängſte vor den Revolutionen des Kommenden. Tiefer, tiefer: Eitelkeit, die ſich mit fremden Federn ſchmückt, auf Stelzen ſchreitet und geiſtlos von Mumienbergen herab Höhe vortäuſchen möchte. Tiefer: Anmaßung, die mit ſeniler Würde Junges verachtet und friſchen Geiſt mit faulem Dogma beſchmeißt.

Das gute Alte ſoll Trumpf ſein; — als ob man wiſſe, was gut iſt, wenn man nicht fühlt!

Das Alte allein bleibt Trumpf; — als ob es etwa ein Verdienſt ſei, ſiebzig Jahre als immer der gleiche Eſel gelebt zu haben! —

Man muß dieſer Krankheit zu Leibe gehen.

Ohne Rezept. Denn es iſt ihr Weſen, daß der Kranke in Rezepten verkommt.

Ein ſchlichter Reinigungsprozeß genügt: die Seele vom Schlamm der Irrtümer befreien, die Augen ſäubern. Das Rezept muß fallen!

* * *

Der Beſchauer iſt beſtrebt, das Kunſtwerk in eine Stellung zu ſich ſelbſt zu bringen.

Auf Grund ſeines Verſtandes, ſeiner Bildung hat er ſeinen Standpunkt, dem er die Dinge zu unterwerfen liebt. Sie ſollen ſich in ſein Schema fügen.

Verſtand wird gebildet, Bildung wird gemacht. Sie ſind nicht Urſprung.

Urſprung iſt das Gefühl, der Geiſt.

Kunſt iſt urſprünglich. Sie iſt erhabener als Verſtand, Bildung und Standpunkt und kann ſich nicht zum Schema ſtellen. Kunſt iſt nur mit dem Gefühl zu erfaſſen.

Kunſt und Gefühlsmenſch finden ſich.

Kunſt und Verſtandesmenſch bleiben ſich fern.

Kunſt kann nicht erniedrigt werden: kann nicht in Stellung zum verſtandesmäßigen Beſchauer gebracht werden. Er muß ſich zu ihr ſtellen.

Aber er tut es nicht. Oder macht es verkehrt. Statt ſich ihr unterzuordnen, verſucht er, ſich über ſie zu ſtellen.

Verſucht! Aber es iſt keine Stellung; weil er keinen Boden unter ſich hat. Es iſt Anmaßung, Ohnmacht. Denn Verſtand und Bildung müſſen ſcheitern, wenn ſie Gefühl und Geiſt meiſtern wollen.

Sein Urteil entſpringt ſtatt dem Gefühl der Bildung. Das ſetzt verſtandesmäßige Erkenntniſſe voraus. Deshalb iſt ſein einziger Maßſtab der Vergleich.

Nur mit der Kunſt weiß er etwas zu beginnen, die ihm Vergleichsmöglichkeiten bietet. Nur die erſcheint ihm gut, die den Vergleich aushält.

Darum rückte er dem verfloſſenen gegenſtändlichen Schaffen äußerlich näher. Er glaubt es zu verſtehen, weil es äußerlich ſeine eigene Vorſtellung ſtreift.

Dennoch mißverſteht er: fühlt nicht, daß es nicht Kunſt war.

Naturalismus analyſiert. Analyſe in der Kunſt iſt Studie.

Das heutige Kunſtſchaffen löſt ſich vom Gegenſtand und gibt geiſtige Form. Es iſt Syntheſe. Syntheſe iſt Geiſt. Analyſe iſt Verſtand.

Syntheſiſches Kunſtſchaffen erzeugt Kunſt. Analytiſches Kunſtſchaffen bleibt Studie. Will Kunſtſtudie vortäuſchen, poſitive Tat zu ſein, ſo iſt ſie Kitſch.

Der Beſchauer, der vor dem Kunſtwerk Gebrauch von Verſtand und Bildung macht, iſt Analytiker. Er hat kein Recht zu richten. Das Syntheſiſche bleibt ihm verſchloſſen.

Deshalb verſagt er vor der Kunſt von heute. Er findet nichts, das er mit etwas vergleichen kann. Sonſtige Anhaltspunkte verſagt ihm ſein Standpunkt.

Statt zu fühlen, unterſucht er, wo es nichts zu unterſuchen gibt.

Er forſcht nach Nachahmungen, Illuſionen — wo Erlebniſſe ausgedrückt werden.

Iſt es denkbar, der Kunſt daraus einen Vorwurf zu machen?

Verleugnet der Verſtand ſich nicht ſelbſt, wenn er die Kunſt in eine Stellung zu ſich bringen will, die ihrem innerſten Weſen zuwiderläuft?

Wir müſſen zu ihr kommen: gläubig, beſcheiden. Mit freiem, umfaſſenden Blick — nicht mit der Lupe.

Wir müſſen Verſtand und Bildung ausſchalten, müſſen den Standpunkt umſtoßen. Müſſen urſprünglich ſein: mit reinem Gefühl dort lauſchen, wo reine Gefühle ſprechen.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Aus deutschen Fayencefabriken

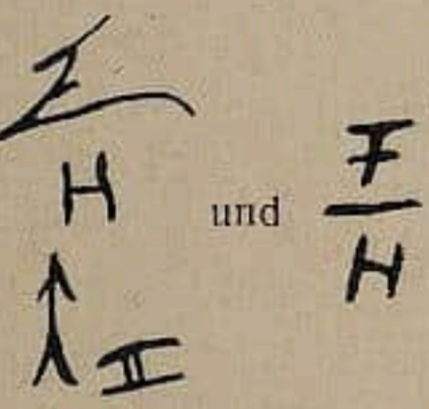
Von O. RIESEBIETER-Oldenburg
Mit 18 Abbildungen

II.

(Fortsetzung aus Heft 12)

Frankfurt a. O.

In dieser Zeitschrift 1918, S. 137 hat Conrad Strauß uns mit einer dahin wenig bekannten Fabrik zu Frankfurt a. O. bekannt gemacht. Danach muß ich meine Vermutung, daß auch die Erzeugnisse mit den Marken



und

nach Dresden, Periode Hörisch, gehören, als unrichtig bezeichnen. Vgl. „Dresdener Fayencen" im Cicerone V, 1913, S. 584 ff., Abb. und Markentafel 2, 3, 6[1]. Es sind dies jetzt als bestimmt hierher gehörig nachgewiesene Stücke, die zugleich ein weiteres Bild von den Erzeugnissen dieser Fabrik ergeben.

Abb. 13. Sammlung Riesebieter.

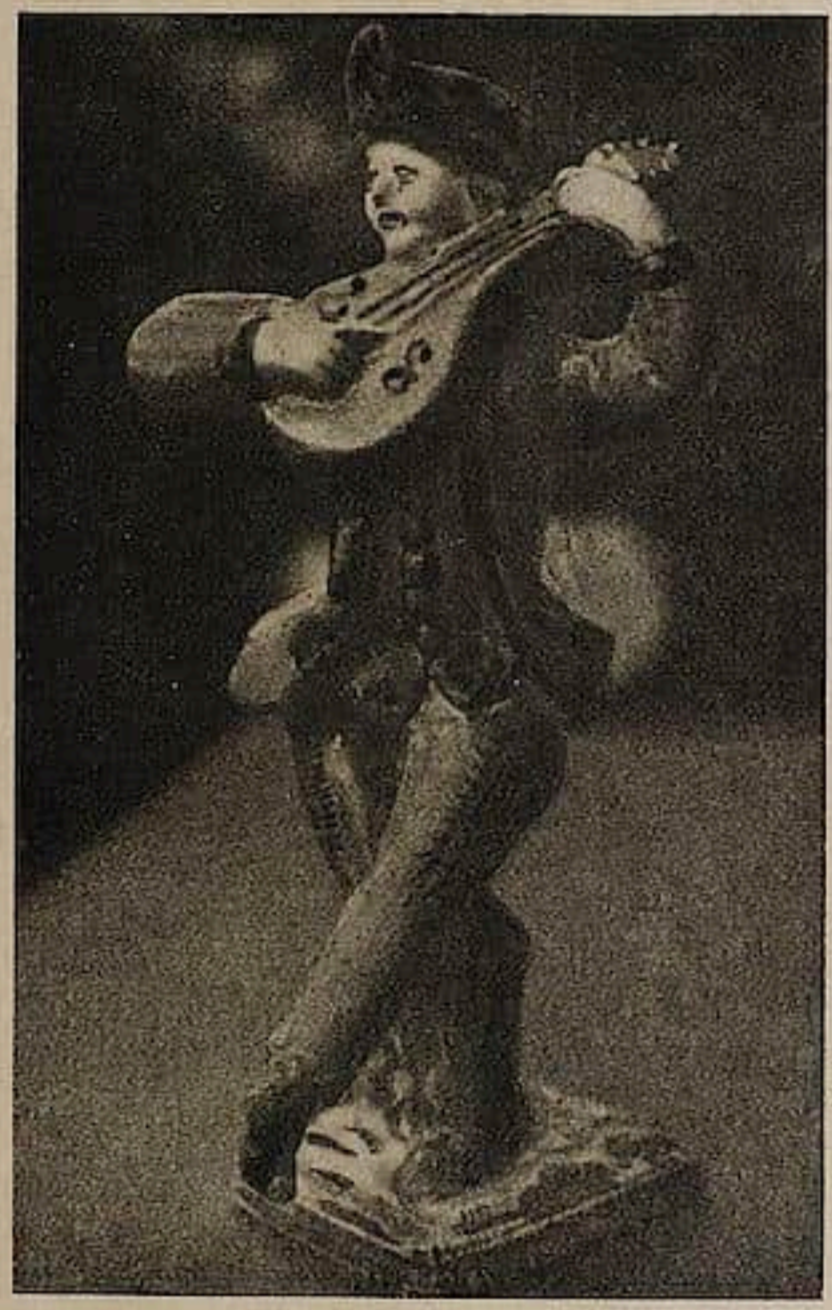


Abb. 14. Sammlung H. Moritz, Frankfurt a. M.

[1] Vgl. Graesse-Zimmermann, 14. Aufl., S. 132, Dresden, Tafel 4—6.

Abb. 15.

Wrisbergholzen.

Im Schloſſe zu Wrisbergholzen[1] befindet ſich in einem mit großen Flieſen aus dieſer Fabrik, die zumeiſt franzöſiſchen Geſchmack verraten, ausgeſtatteten größeren Zimmer über der Tür die Figur des auf einem Faß reitenden Bacchus eingemauert, ein auch in Rouen und Münden bekanntes Modell. Ob ſie der Wrisbergholzener Fabrik entſtammt, ſteht dahin.

Jedenfalls iſt aber dort auch die plaſtiſche Richtung gepflegt worden. Das zeigten ſchon die bekannten ſitzenden oder auf den Hinterbeinen ſtehenden, regelmäßig einen Napf haltenden Löwen, die Tafelgerät waren. Auch Schweine, die dasſelbe Gefäß auf dem Rücken tragen, kommen vor. Aber auch Tafelfiguren in menſchlicher Geſtalt ſind dort angefertigt worden.

Die Abb. 12 zeigt ein Paar 17 cm hohe Harlekins, in bunten Scharffeuerfarben bemalt, mit übereinandergeſchlagenen Beinen an einem Baumſtamm ſtehend, der, wie der quadratiſche Sockel, dunkelmanganviolett bemalt iſt. Die Figuren tragen ein hellblaues Jacket mit Faltenkragen, gelbe Hoſen und hohe, braunviolette Kapuzen. In den Händen tragen ſie eine Doſe bzw. Tintenfaß. Sie ſind nicht bezeichnet, ſtammen aber aus dem Schloſſe ſelbſt, wo ſie ſeit ihrem Entſtehen aufbewahrt wurden.

Auch die beſſer modellierte, in Abb. 13 wiedergegebene Figur des Winters gehört nach dem Scherben und der ins Graue ſpielenden Glaſur dahin. Auf dem runden,

[1] Rieſebieter, Die Fayencefabrik zu Wrisbergholzen, Cicerone III, 1911, S. 256 ff.

gewölbten, manganvioletten Sockel ſteht ein Kohlentopf; zu Füßen der Figur liegt Scheitholz und ein Beil. Die Figur, in ſtark bewegter Stellung, mit vorgehaltenem Arm, trägt ein dunkelgelb bemaltes, faltiges Gewand. Höhe 23 cm.

Auch die Figur des Lautenſpielers der Abb. 14, groß 26,5 cm, die ſchon mehr porzellanmäßig anmutet und in den Farben Grün, Ockergelb, Blau und Manganviolett bemalt iſt, zeigt, daß die plaſtiſche Richtung dann und wann hier Gutes geliefert hat. Bez.

Abb. 17.
Sammlung Rieſebieter.

VR
G.

Münden.

Im Berliner Kunſthandel befand ſich 1917 eine große blau bemalte Schüſſel[1], die ich hier in Abb. 15 wiedergebe, weil ſie einmal einen der wenigen für Hannoverſch-Münden bekannten Maler uns ausweiſt und vor allem zeigt, daß auch in ihrer ſpäteren Zeit dieſe Fabrik noch Hervorragendes zu leiſten vermocht hat. Die photographiſch aufgenommene Bezeichnung der Rückſeite iſt

Abb. 16.
Sammlung Rieſebieter.

Zimmerman
1777

Unbekannt.

Zum Schluß werden hier noch einige Stücke abgebildet, deren Bezeichnungen bisher nicht bekannt ſein dürften und zur weiteren Aufklärung Anlaß geben möchten.

Zunächſt — Abb. 16 — eine 30 cm hohe birnenförmige Potpourrievaſe, bei der aus blaßgelbem Grunde drei blau umrahmte Blumenfelder, gefüllt mit manganvioletten Blumenſträußen, ausgeſpart ſind. Malerei in Scharffeuerfarben. Der dem Gefäß entſprechende Fußſockel iſt mit kleinen ausgeſparten Blumenfeldern verſehen. Im Deckel befinden ſich Löcher.

[1] Die Abb. verdanke ich Herrn Hoflieferant van Aken in Berlin, diejenige zu 3 dem Märkiſchen Muſeum.

Bez. im Deckel in Blau unterm Fuß in Manganviolett H

H

CKa

CK
1776

Ich vermute, daß es ſich um ein Erzeugnis der Dresdener Fayencefabrik aus der Periode Höriſch handelt.

Die Abb. 17 zeigt einen 23 cm hohen, walzenförmigen Krug, der in den Scharffeuerfarben Schieferblau, Manganviolett, Gelb und Olivengrün bemalt iſt. Der Henkel iſt mit hellgelben und manganvioletten Querſtreifen verſehen. Vorne ein Reiter mit gelbem Pferd und Lanze. Im Zinndeckel drei Zinnſtempel: einmal ein geöffnetes dreitürmiges Tor und zweimal das Monogramm J. B. Die Glaſur hat Haarriſſe. Bez. in Manganviolett auf einem runden weißen Glaſurfleck am unteren Boden

Unbezeichnete Krüge dieſer Art mit gleichen Zinnſtempeln kommen in Norddeutſchland dann und wann im Handel vor. Ein beſonders gut gemaltes Stück dieſer Art mit ſtark aufliegenden Farben befindet ſich im Kunſtgewerbemuſeum in Oldenburg. Auf den Krügen iſt über dem Hauptbild der Wandung regelmäßig ein Ausſpruch aufgemalt, ſo hier: Ein tapfrer Mann bin ich im Streit. Es handelt ſich um norddeutſche Erzeugniſſe.

Sollte vielleicht Stade in Frage kommen?

Ebenſo rätſelhaft iſt die Herkunft der in Abb. 18 wiedergegebenen, 13 cm hohen, vierkantigen, birnenförmigen Vaſe, die in den Muſchelfarben Rot, Blau und Grün bemalt iſt und an Ansbacher Erzeugniſſe der grünen Familie ſtark erinnert. Die Zacken- und Spiralborte iſt in dem gleichen Rot gehalten, die Blattborte in Rot und Grün.

Abb. 18.
Sammlung Riefebieter.

Bez. in Gold

Sollte Warſchau in Frage kommen?

Im Muſeum für Kunſt und Gewerbe in Hamburg befindet ſich ein gänzlich anders, und zwar in den Scharffeuerfarben Manganviolett (faſt Dunkeltintenviolett), hellem fließenden Blau, Kanariengelb, Seegrün und Graublaugrün (Oliv) bemalter kleiner Nachen, den ein Knabe ſteuert. Am Rande Inſekten und Vögel. Er trägt die rätſelhafte ähnliche Marke

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Württembergische Museen- und Denkmalpflegefragen[1]

Von E. Gradmann-Stuttgart.

In Stuttgart sind seit langem wichtige Museumsfragen ungelöst. Die „Staatssammlung vaterländischer Altertümer", gegründet 1862, zugleich als Kunstgewerbemuseum, ist noch immer nicht zu einem eigenen Gebäude gelangt, sondern zuletzt im Untergeschoß des Bücherhauses der Landesbibliothek untergebracht, die ihrerseits an Raumnot leidet und dazu jetzt noch die ehemalige Hofbibliothek aufnehmen soll. Der Übergang des Krongutes in Staatsverwaltung gab der Leitung des Museums die Möglichkeit, einen längst gehegten, aber unter dem Königtum abgewiesenen Wunsch wieder aufzunehmen und sofort das Alte Schloß als Museumsgebäude für die Altertümersammlung, das historische Landesmuseum zu verlangen, und sie hatte Erfolg. Das Museum stand bei Kriegsbeginn vor einem Neubau. Im Jahre 1916, beim Regierungsjubiläum des Königs, hätte der Grundstein gelegt werden sollen; und noch während des Krieges wurde ein Entwurf für einen neuen Bauplatz — auf der die Stadt krönenden Uhlandshöhe — ausgearbeitet. Diese Pläne sind vereitelt. Aber das Alte Schloß hat eine bessere Verkehrslage als alle die Bauplätze, die wir jemals prüften. Und sein trotziges Äußere, das heute noch die Stadt beherrscht, wie seine mannigfaltigen und stimmungsvollen alten Innenräume samt dem Hallenhof sind für ein historisches Landesmuseum unschätzbar und durch keine neuzeitliche Kunst zu ersetzen. Dafür können einige Nachteile der Lichtführung und die Schwierigkeiten der Heizung, auch der Raumverbindung wohl in Kauf genommen werden.

Mit den Zinsen des Baufonds, den ein vom Museumsverein ins Leben gerufenes Komitee gesammelt hatte, um der baupflichtigen Staatsfinanzverwaltung unter die Arme zu greifen, wird künftig das Museum, dessen planmäßige Mittel nach wie vor dem Kriege außerordentlich bescheiden sind, größere Erwerbungen unternehmen und somit auch wieder auf dem auswärtigen Kunstmarkt auftreten können.

Die Raumnot des Museums ist so dringend, daß es, um nur überhaupt ins Alte Schloß zu kommen, vorläufig auf Zentralheizung verzichten und auch die kirchliche Benützung der alten Schloßkirche vorerst dulden muß, obwohl die Hut des Museums dadurch gefährdet wird (denn der Zugang zu der Kirche geht über den Hof des künftigen Museums, dessen Einzelräume sich mit Türen und Fenstern gegen die offenen Umgänge öffnen). So ist im Sinne der Denkmalpflege für das Alte Schloß gesorgt.

Schwieriger ist die Aufgabe, eine angemessene und schonende Verwendung zu finden beim Neuen Residenzschloß samt der dahinterliegenden Akademie und beim Landhaus Rosenstein samt der Wilhelma. Das Neue Schloß, ein einheitlicher Rokokobau von Leopold Retti und Philipp de la Guêpière, hat im größten Teil der Räume noch eine einheitliche alte Ausstattung, allerdings meist aus der Zeit des Empire, und ermangelt in den meisten Trakten der besonderen Verbindungsgänge, ist somit ungeeignet für Verwaltungs- und auch für bürgerliche Wohnungszwecke. Die ehemalige Militärakademie oder Karlsschule der Schillerzeit, ihrer Anlage nach eine Kaserne, ist heute großenteils baufällig. Es wäre aber für das historische Stuttgart und auch für die bauliche Wirkung des vorgelagerten Neuen Schlosses schade, wenn die Akademie so umgebaut würde, wie es kaufmännische Berechnung verlangt. Sie enthält nicht nur noch einige denkwürdige und künstlerisch ausgebildete Räume, sondern ist auch als Ganzes mit ihren lebhaft gruppierten Pavillons und niederen Trakten, ihren stillen stimmungsvollen Höfen und malerischen Durchblicken durch die Torwege ein eindrucksvolles Baudenkmal. Für den bescheidenen Zweck einer Volkshochschule, für das Theatermuseum u. dgl. wäre das Gebäude ohne weiteres zu benutzen. Rosenstein, eine schön aber abseits gelegene Villa italienischer Art, erbaut von dem Hofbaumeister Salucci um 1825, hat in seinen Fürstenzimmern eine einheitliche, kostbare Ausstattung aus der Zeit des Baues. Auch hier fehlen Korridore. Die bewegliche Ausstattung gehört der herzoglichen Familie, die sich aber möglicherweise bereit finden ließe, die Einrichtung der Fürstenzimmer samt der Galerie und den Plastiken hierzulassen, beziehungsweise an den Staat abzutreten. Die maurische Villa Wilhelma ist mit ihren Architekturgärten eine Sehenswürdigkeit, aber mit ihren stuckierten und vergoldeten Sälen im Stil der Alhambra zu nichts weiter zu gebrauchen.

Also eine Reihe von Gebäuden, die wert sind mitsamt einem Teil ihrer Ausstattung als Denkmäler erhalten zu werden oder gelegentlich der staatlichen Repräsentation zu dienen, im übrigen

[1] Vgl. auch die früher im Cicerone erschienenen Beiträge „Der Kunstbesitz der deutschen Fürsten".

nur brauchbar als Muſeen. So auch die ſchon länger vom Staat verwalteten Rokokoſchlöſſer Ludwigsburg und Solitüde, wozu jetzt noch die Favorite bei Ludwigsburg aus Hofbeſitz kommt. Als Mauſoleum (nicht mehr ruſſiſche Kirche) bleibt Saluccis Rotunde auf dem Wirtenberg erhalten.

Die ehemaligen Klöſter Bebenhauſen und Friedrichshafen, die als königliche Schlöſſer eingerichtet ſind, hat der Staat dem bisherigen Königspaar zum Gebrauch auf Lebenszeit überlaſſen. Privateigentum der herzoglichen Familie ſind künftig der ſpätklaſſiziſtiſche Wilhelmspalaſt hier (von Salucci), die Landſchlöſſer Monrepos bei Ludwigsburg (von Guêpière), Weil (von Salucci) und Scharnhauſen (von Fiſcher, wie Hohenheim) bei Eßlingen, Altshauſen — ehemalige Deutſchordenskommende, großangelegt, mit altdeutſchen und Barockgebäuden, auch zum Teil älterer Einrichtung. — Hohenheim iſt längſt ausgeräumt und als landwirtſchaftliche Hochſchule eingerichtet. Der Prinzenbau in Stuttgart — mit der Barockfaſſade hinter dem Schillerdenkmal — beherbergt jetzt ein Miniſterium, der Kronprinzenpalaſt ein gewerbliches Muſterlager. Beider Ausſtattung war ohne kunſtgeſchichtlichen Wert.

Es genügt nicht, ein ſolches Fürſtenſchloß nur baulich zu unterhalten. Das zeigt die Solitüde eindringlich Auch die bewegliche Einrichtung iſt ſorgfältig zu hüten und zu pflegen: das iſt Schloßerhaltung nach muſealen Grundſätzen, wie ſie von der königlichen Hofverwaltung ſchon muſterhaft betrieben wurde. Darum vertragen Schlöſſer, die mitſamt der Einrichtung erhalten ſind, auch keine Benutzung für einen anderen Zweck, außer für einen muſealen.

Auf der anderen Seite haben wir eine Fülle von Kunſtwerken, die neu aus Hofbeſitz in Staatsbeſitz übergegangen, dabei aber zunächſt obdachlos geworden ſind. Voran eine Menge von Gemälden und Plaſtiken. Ludwigsburg hat eine eigene Galerie nebſt Ahnengalerie. Ebenſo Roſenſtein (wozu die Feuerbachſche Nana der Staatsgalerie [Leihgabe des Königs] gehört). Sie iſt (wie auch die Galerie von Pferdebildern im Landhaus Weil) Privatbeſitz der herzoglichen Familie. Eine Galerie von Orientbildern gehört zur Wilhelma. Vieles, ja das meiſte von dem allen mag verkauft werden; denn auch die Filialgalerien ſind zu gut dafür. Nicht aber die Sammlungen von Bilderteppichen (über 60), von Miniaturen, altgerahmten Stichen, von chineſiſchem und Ludwigsburger Porzellan, von italieniſchen Majoliken, der Goldene Tafelaufſatz u. a. Die ehemalige Kunſtkammer iſt ſchon lange der Staatsſammlung vaterländiſcher Altertümer angereiht.

Der Augenblick iſt auch darum zu einer Löſung günſtig, weil für das Muſeum der bildenden Künſte und das der Altertümer neue Leiter zu beſtellen ſind. (Der Schreiber dieſes Berichtes wird ſich nach 21jähriger Doppeltätigkeit vom Muſeum zurückziehen und ganz der Denkmalpflege widmen, wofür ein eigenes Amt errichtet werden ſoll. Bisher war ſie eine Dienſtverpflichtung des Muſeumsleiters, die ihn in innere und äußere Konflikte brachte.)

Bis jetzt iſt das Verhältnis des Altertumsmuſeums zum Muſeum der bildenden Künſte ungeklärt geweſen inbezug auf die altdeutſchen Bilder. Altſchwäbiſche Bilder wurden von beiden geſammelt, die beſſeren aber vor Jahren dem Altertumsmuſeum wegen ſeiner unzulänglichen Räume vorläufig abgenommen. Jetzt wird in Künſtlerkreiſen gewünſcht, die alten Meiſter überhaupt aus der (mit der Kunſtakademie verbundenen) Staatsgalerie zu entfernen und dieſe ganz der modernen Kunſt, mit Einſchluß der Plaſtik und der angewandten Künſte einzuräumen. Die alten Meiſter aller Nationen kämen in das Neue Schloß, die des vorigen Jahrhunderts, die nicht mehr modern wirken, etwa auf den Roſenſtein.

Ungeklärt iſt auch das Verhältnis der Altertumſammlung zu dem als Muſeum jüngeren (als Muſterlager gegründeten) Kunſtgewerbemuſeum. Die zwei verſchiedenen Miniſterien, unter denen dieſe zwei Muſeen ſtehen, haben ſeinerzeit die Auseinanderſetzung abgebrochen mit der Auskunft, das Altertumsmuſeum ſolle nur noch Württembergica ſammeln. Damit war ihm der Charakter eines Kunſtmuſeums abgeſprochen und es verurteilt ſich fernerhin nur noch als hiſtoriſches Muſeum zu entwickeln, wo ja Qualitätsanſprüche erſt in zweiter Reihe ſtehen. Dem Landesgewerbemuſeum war das Kunſtgewerbe des Auslandes zugewieſen. Trotzdem findet man dort nicht wenig Württembergiſches, ſogar die Volkstrachten; und im Altertumsmuſeum noch manches Fremde, namentlich die einzige Stuttgarter Sammlung von Antiken und Anticaglien (Sammlung Sieglin u. a.). Niemand bezweifelt, daß früher oder ſpäter einmal die kunſtgewerblichen Altertümer aus beiden Muſeen zuſammenkommen müſſen. Es wäre ſchön, wenn ſie jetzt wenigſtens zum Teil zuſammenkämen. Dem Gewerbemuſeum blieben neben der modernen angewandten Kunſt ſeine Fachſammlungen, dem Altertumsmuſeum alles Vaterländiſche.

Eine unanfechtbare Gebietsteilung zwiſchen den Muſeen des Alten und Neuen Schloſſes wird allerdings kaum zu finden ſein. Wenn das Württemberger Muſeum etwas vorſtellen ſoll, darf ihm die Kunſt nicht fehlen und die beſten Stücke

am wenigsten. (Deshalb sollten auch die Buchmalereien und die einheimischen Inkunabeln aus den Bibliotheken des Staates dem Museum zur Ausstellung übergeben werden.) Auch manches fremde Kunsterzeugnis ist ein Denkmal württembergischer Geschichte und Bildungsgeschichte geworden. Auch hier im historischen wie im kunsthistorischen Museum sind Schausammlungen auszusondern, Studiensammlungen zurückzulegen; Minderwichtiges freigebig an die Ortssammlungen des Landes auszuteilen, vielleicht auch wieder am alten Ort in Kirchen aufzustellen. Eine Stuttgarter ortsgeschichtliche Sammlung wird sich an das Landesmuseum angliedern.

Gipsabgüsse, wovon in den Museen übergenug vorhanden sind, fänden auf dem Rosenstein Platz und passende Umgebung.

Die revolutionären Parteien haben dem Programm der Denkmalpfleger und Museumsfachleute bis jetzt keinen Widerspruch entgegengesetzt. Seitens der beteiligten Behörden ist allerdings der Rat der Sachverständigen nicht immer rechtzeitig eingeholt worden.

Sammlungen

München

Die Graphische Sammlung bringt ihren kostbaren Schatz von Originalzeichnungen Anselm Feuerbachs zur Ausstellung. Die stolze Reihe von 50 prachtvollen Blättern wird durch einige Meisterwerke aus dem Besitze der Neuen Pinakothek und einiger Münchner Kunstfreunde wertvoll ergänzt.

Zürich

Das von dem letzten Besitzer bereits 1885 der Stadtgemeinde vermachte Landolthaus am Hirschengraben ist kürzlich als ein neues Museum, reich ausgestattet mit Werken aus dem Besitz der Zürcher Kunstgesellschaft, der Öffentlichkeit übergeben worden. In zwei Zimmern des ersten Stockwerks war schon vor einiger Zeit eine ebenso reichhaltige wie kostbare Gold- und Silbersammlung eines Züricher Kunstfreundes als Depositum zur Aufstellung gekommen. Neuerdings hat man auch die übrigen Räume vornehmlich mit den Dokumenten jener älteren Kunstepoche gefüllt, die sich besonders gut dem historischen Milieu einfügen. Im ganzen erweist sich das Landolthaus als ein Museum Schweizerischer Kunst des 19. Jahrhunderts bis zu der Periode, die etwa durch das Auftreten Hodlers und Weltis ihren entscheidenden Wendepunkt bekommt.

Ausstellungen

Fünfte Jahresausstellung der Münchener Neuen Sezession

Die Entwicklung der neuen Sezession ist, obschon sich hier die überwiegende Zahl der fortschrittlichen Künstler Münchens zusammenfindet, in wachsendem Maße auf konservierende Gesinnung eingestellt. Solche Feststellung ist zunächst rein tatsächlich, keineswegs kritisch gemeint. Denn es geht nicht an, jeweilig mit Jahresumlauf eine Revolutionierung der Gesinnung von Künstlern zu fordern, die sich des Zieles und der Richtung ihres Weges längst klar bewußt sind. Und auch soweit man solche konservative Grundanschauung kritisch deutet, als Stillstand, Zustand beharrender Erstarrung, ist das Urteil überpersönlich gemeint, als unvermeidliches Ergebnis zwangsläufiger Entwicklungen zu verstehen; da es, von Generation zu Generation, fast immer Schicksal der in der Atmosphäre dieser Stadt Schaffenden wird: frühzeitig zu ermatten und aus dem radikalen Bewußtsein junger Jahre eine lebenslängliche Rente zu gewinnen.

Dieser grundsätzliche Einwand war voranzustellen. Dann wird man gern einräumen, daß diese Jahresausstellung, gleich früheren, fast durchweg das Niveau guter, interessanter Qualität behauptet. Es kann an dieser Stelle, zumal da keine Abbildungen das Urteil belegen, darauf verzichtet werden, Äußerungen, wie die von Jagerspacher, Caspar, Caspar-Filser, Püttner, Kanoldt, Schülein, Schinnerer, Sieck, Klee, Campendonk, die im wesentlichen keine neuen Eindrücke vermitteln, neuerdings zu charakterisieren; es genüge der Hinweis auf einige Leistungen von grundsätzlicher Wichtigkeit,

Unold, der seit mehreren Jahren durch die Zeitverhältnisse an einer Beschickung der Ausstellung behindert war, bringt kleine Bilder von eigenartigem Reiz kubischen Bildaufbaus. Bisweilen, in dem „Straßenbild" etwa, überzeugt die Nötigung zu malerischem Ausdruck nicht unmittelbar; der graphische Charakter wirkt stärker, bricht durch die Farbe hindurch. Bei anderen Stücken, wie dem „Stilleben", ist die Verbindung einer im Grunde graphischen Begabung mit der Farbe so gereift, daß der feine dunkeltonige Zusammenklang durch fast altmeisterliche Abklärung überrascht.

Seewald fällt, als einziger Aussteller, durch stärkstes Drängen auf Entwicklung der monumentalen Bildform auf. Die Malerei wirkt (heute noch) karg, nazarenisch streng, entbehrt vielfach malerischer Bindung und Sinnlichkeit. Aber in

einer Stadt, die das Privileg malerischer Kultur, sinnlicher Gefälligkeit mit besonderem Nachdruck hütet, ist das andere, das hier wirkt, ungleich wertvoller: Durchstoß zu organischer Komposition, rückhaltloses Bekenntnis ursprünglicher Empfindung.

Damit ist bereits fast alles Wesentliche gesagt. Im Vorübergehen sei angemerkt: Tiere und Landschaften von Max Feldbauer, von rhythmischer Helligkeit bewegt. Zwei bunte landschaftliche Bilderbogen von Klinker. Landschaft und Stilleben, spitzwegische Kubik von Dora Bromberger. Landschaften von Teutsch, deren erzwungene Primitivität in plakathaften Linearismus auszuarten droht. Holzschnittfolge von Karl Rössing zum Münchhausen, akademisch streng stilisiert, beiläufig in der Manier von Walter Klemm, nicht ohne persönliche Empfindung für den Reiz der geballten, verdickten Linie. Bronze einer weiblichen Figur von Fritz Claus. Landschaften und Radierungen von Großmann, Stimmungen eleganter Melancholie.

Die Graphik ist spärlich vertreten. In die Lücke treten freilich die Ausstellungen der „Mappe". Empfindlicher wirkt der Mangel an Plastik: Insgesamt sechs Arbeiten (von Scharff und Claus); das ist in einer Ausstellung mit 161 Nummern reichlich wenig.

Es bleibt der Wunsch, daß der isolierenden Inzucht, die dem unbeteiligten Zuschauer als eigentliche Gefahr in der Entwicklung der Neuen Sezession erscheint, nachdrücklich begegnet werde; durch Fühlungnahme mit jüngeren Begabungen Münchens, mit denen man sich endlich irgendwie verständigen müßte. Durch Fühlungnahme vor allem mit dem, was außerhalb der Stadt geschieht. (Daß in der gegenwärtigen Ausstellung kein auswärtiger Künstler vertreten ist, kennzeichnet beispielhaft die augenblickliche Situation.)

Kurt Pfister.

Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin

Mitglieder und Gäste der Akademie geben eine Übersicht über ihr Schaffen. Nur hereinspaziert, es ist für alle Geschmäcker gesorgt! Hier darf man die große repräsentative Kunst erwarten und bei der Plastik begegnet man ihr in der Tat. Für Franz Metzner und Tuaillon sind es zugleich umfassende Gedächtnisausstellungen, während Lehmbruck, der dritte große Tote der Berliner Plastik dieses Frühlings nur mit wenigen Werken, die alle aber seinen Klang haben, vertreten ist: Metzners gewaltige, manchmal gewaltsame Stilisierung liebte früher die Nur-Muskelmenschen, die sich in Anstrengungen verbissen hatten. Er ist zuletzt zu dumpfen, müden Existenzen übergegangen. Die Melancholie und der Zusammenbruch, sein letztes Werk unter dem Eindrucke der Zeitereignisse, sind bezeichnend dafür. In den großflächigen Köpfen eines Bauern, einer Bauernfrau, mehr noch in der kleinen Figur der alten Frau berührt er sich nahe mit Barlachs Auffassung. Von Tuaillon sieht man den imposanten ungarischen Stier aus Marmor, von dem man soviel rühmen könnte wie die Alten von Myrons Kuh. Der Vergleich mit dem kleinen Bronzestier ist interessant. Hier hat sich Tuaillon gehütet, so mit Sorgfalt durchzumodellieren, um nicht ins Kleinliche zu fallen. Aus des Künstlers Anfängen stammt die Büste seiner Mutter, reine Begasschule, die sich in Stoffcharakteristik von Spitzen und Seidenschleifen ergeht. Unter den lebenden Monumentalisten zeigt Lederer das Gipsmodell eines Bogenschützen, der in Bronze für den Lietzenpark in Charlottenburg bestimmt ist, eine reine Silhouettenfigur und doch voller Achsenreichtum, denn ausschreitend spannt der Mann den Bogen nach rückwärts. Geyggers Tierplastiken fordern zu einem Vergleich mit Gaul auf. Es ist eine nervösere Art der Behandlung, die Tiere sind schärfer, pointierter gegeben als in der Gelassenheit und gleichmäßigen Großzügigkeit Gauls. Warum Geyger gleich mit einem halben Hundert Werke anmarschiert, ist nicht einzusehen. Darunter sind hübsche Kleinplastiken, von denen ein Spiegel bereits seit 1899 im Besitz der Nationalgalerie ist. In der feinen weiblichen Brunnenfigur August Kraus' sieht man in der Berliner Plastik einmal Tradition von Schadow her. Dagegen will Constantin Stark noch nachträglich die Plastik der Antike und der Renaissance bereichern, erstere in der Natur „Das Erwachen", deren Gewandbehandlung an den Wagenlenker in Delphi erinnert, letztere in dem Zierbrunnen. Verrocchio ist dann der gute Geist, der bisher immer bei Paul Peterich Pate stand, der nun aber in der Gruppe eines Knaben mit Hirsch zu reiferer Fülle gedeiht. Adolf Brütt ist immer gute Akademie. Seine Diana, die zögert, dem waidwunden Wild zwischen ihren Füßen den Fang zu geben, ist von schöner Geschlossenheit der Form, die er liebt und die ihn veranlaßte, aus dem Formzwang eines breiten Blockes eine liegende Mutter mit Zwillingen zu hauen. Nachdem im letzten Jahrzehnt soviel eigenartige Denkmalslösungen gereift sind, schüttelt man den Kopf bei der Betrachtung von Felderhoffs Gipsmodell für ein Feuerbachdenkmal in Düsseldorf, das den Maler im Alter des etwas gezierten

Selbstporträts der Nationalgalerie zeigt, stehend an eine abgebrochene Säule gelehnt, „von malerischer Draperie umflossen". Das Denkmal wird in Düsseldorf einen bedauerlichen künstlerischen Anachronismus bilden. Spätere Kunsthistoriker werden es dem künstlerischen Niveau nach auf spätestens 1890 datieren. In der Porträtplastik sieht man Gutes und Böses friedlich vereint. Lederers Hindenburgbüste hat in ihrer strengen Vertikalität etwas ungemein starkes. Im Kopf sind die Ausdruckszentren des Willens betont, besonders in der Stirnbuckelung. Fritz Klimsch hat den prächtigen Kopf Gerhard Hauptmanns in Granit gehauen, dessen ausdrucksvolle Lebendigkeit durch leise Asymmetrien der Gesichtshälften gewonnen wird. Wenn man diese Köpfe, weiter H. Hahns Porträtbüste Theodor Fischers, wenn man Tuaillons großgesehenen Marmorkopf des Herrn Trott zu Solz und Manzels realistisch behandelte Excellenz sieht, so wundert man sich doch, wie in diesem Kreis auch W. Haverkamp auftauchen konnte mit einer Porträtbüste, die in der Auffassung kleinlich und starr, in der Behandlung nur pedantisch ist. Ein wahres Labsal ist dann Kolbes Kopf der Annette Kolb.

Von der repräsentativen Malerei sprechen zu müssen, ist gar nicht angenehm. Was Arthur Kampf unter Monumentalmalerei versteht, zeigt er in dem riesigen Temperabild eines Walzwerks, das lahm, kalt und im üblen Sinne akademisch ist. Weiter malt Kampf Zeitgeschichte in Bildern, deren Ausmaße im reziproken Verhältnis zur Qualität stehen. Jedermann wird sich freuen, wenn der Opferfreudigkeit, die Kupfer und Messing auf den Altar des Vaterlands bringt, ein Denkmal gesetzt wird, aber diese Komposition ohne Fluß mit isoliert gesehenen Figurengruppen, ist nicht erfreulich. Im „Überfall", der einen Haufen Soldaten beim Baden überrascht, wagt es Kampf, sich dem Vergleich mit Michelangelos Karton der badenden Soldaten auszusetzen. Er hat das Thema durchaus selbständig gelöst, nur darf man die Qualitäten nicht vergleichen. Am besten ist ihm das kleine Bild „10. November 1918" gelungen, wo Soldaten und Arbeiter mit entschlossenen Gesichtern auf einem Auto mit roten Fahnen dahinsausen. Auch was sonst von Krieg und Revolution gemalt ist, ist bezeichnenderweise immer umso besser, je kleiner das Format ist. Ludwig Dettmanns „Motorboot auf dem Kanal nach Dixmuiden" ist immerhin kein schlechtes Bild. Der Symbolismus des mitfahrenden Todes im Soldatenmantel ist unnötig. In den Gesichtern dieser schweigenden Soldaten steht genug von Tod und Sterben geschrieben. Dagegen ist Hugo Vogels Generalfeldmarschall Hindenburg am 23. August 1914 in Marienburg, der dem Zug der ostpreußischen Flüchtlinge zusieht, wirklich das, was man Kitsch nennt. Auch nicht mehr als einen guten Durchschnittsgeschmack bekundet Ferdinand Spiegel in den Halbfigurenbildern oberbayrischer Landwehrtypen. Franz Eichhorsts „Altes Fort bei Nieuport", Abendbild mit dunklem Wolkenhimmel und Hans Looschens Flieger, zu denen dunkelhäutige Kosaken aufblicken, seien der malerischen Qualitäten wegen genannt.

Bei den Porträts muß billig mit Liebermann begonnen werden, der ein vorzügliches, durchaus tektonisiertes Selbstbildnis ausstellt. Corinths Bildnis eines Violinkünstlers in ganzer Figur ist keine reine Freude. Es ist in der Pose festgeheftet und steht nicht frei im Raum. Dora Hitz hat das Bildnis einer älteren Dame von unkriegsmäßiger Umfänglichkeit und jovialer Erscheinung mit ihrem Pinscher sehr farbig und temperamentvoll hingestrichen. Sehr zurückhaltend und stilistisch gebunden wirkt im Vergleich dazu E. K. Weiß mit seinen farbig delikaten Malereien. Orlik liebt es, auch im Porträt durch angenehme Flächenaufteilung zu wirken. Das Bild Leopoldine Constantins, ein halber Rückenakt, lebt weniger von der Kopfwendung als von dieser Foliierung verschieden farbiger Flächen. Alles was hier den Reiz der intimen Unmittelbarkeit macht, weicht zurück bei Fritz Rheins vornehmem Bildnisstil. Die Dame mit dem Schleier ist auch in der reservierten Farbgebung, schwarz vor grauem Grund mit etwas Lachsrot, sehr reizvoll. Gulbransson hat die gleiche Porträtauffassung bei ganz anderen Mitteln. Das beste darunter, den charaktervollen Kopf Bernt Grönvolds, zieht er ganz auf die Profillinie ab. Beim Bleistiftbild Liebermanns ist der Karikaturist mit ihm durchgegangen. Wie das gute Bürgertum gern gemalt sein will, zeigen Otto H. Engels und Schulte im Hof, ein bißchen antiquiert, aber durch und durch solid. Unerfreulicher ist schon C. Kiesel, der den hübschen Kopf mit lachenden, glänzenden Augen gibt, alles andere aber völlig unräumlich und schemenhaft. Raffael Schuster-Woldan stilisiert das Bildnis einer Dame mit der Geige ins Rokoko um, aber sein Temperament hat so wenig vom Rokoko wie der Rahmen. Natürlich bildet die ölige Glätte das Entzücken aller alten Tanten. In die tiefsten Niederungen der Kunst aber kommen wir bei Ernst Hildebrandts weiblichen Bildnissen, die nicht mehr und nicht weniger als angemalte Photographien sind. Eins davon datiert allerdings 1890, aber warum stellt man solche alten Ladenhüter aus? Von Akten ist

nicht viel zu sehen. Neben Corinths Rückenakt, bravourös in der Technik und voller Saft der Erscheinung, wirkt Purrmanns Rückenakt denn doch trocken, trotz der sorgfältigen Farbmodellierung, die den Seidenschimmer der Haut gibt. Willy Jaeckel aber mit seinem brünstigen Liebespaar, wogend und brandend gemalt, ist innerhalb dieser Ausstellung der Hecht im Karpfenteich. Wenn man die ganze Spannweite durchmessen will, innerhalb der Mitglieder der Akademie malen, muß man von ihm zu Carl Seiler gehen. Beim Glase Wein heißt das Bild und — wahrhaftig, ich täusche mich nicht — es steht 1919 darunter. Niemand wird verlangen, daß alte Herren malen wie unsere Jüngsten, aber solche Sachen hat Meissonnier 1850 schon besser gemacht.

Schließlich noch einiges über Landschaften und Tiere. Dem Tiermaler Rich. Friese ist eine Gedächtnisausstellung gewidmet. Er gibt sein Bestes in Skizzen mit scharf beobachteten Übergangsbewegungen der Tiere. Daß die Nachbarschaft von Gauls Tierstudien ihm gefährlich wird, muß gesagt werden. Melchior Lechter, der durch einen ausgeklügelten Orpheus im Märchenwald abstößt, versöhnt dann wieder durch die reizvolle Vigne auf der Isola d'Ischia. Von den übrigen Landschaften, die in allen Stilen und Qualitäten die Wände bevölkern, seien von denen alten Schlages Julius Jacobs Waldblöße und Olof Jernbergs Ausblick auf einen Havelsee, von denen neuen Schlages Röhrichts Schliersee und Purrmanns Waldweg hervorgehoben. Wenn man sich überlegt, daß dies nun die im Reiche staatlich anerkannte Auslese der besten deutschen Kunst ist, denn das soll doch die Akademie sein, so erschrickt man über den Mangel an Qualitätsgefühl, das Rüben als Ananas feilhält. Ich glaubte, solch Berliner Allerlei habe es nur in der Großen Berliner Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof gegeben. Die ist seit einigen Jahren entschlummert, aber nein, sie feiert in der Akademie ihre fröhliche Auferstehung.

Gerstenberg.

Wiener Ausstellungssommer 1919

Der in letzter Zeit reger gewordene Ausstellungsbetrieb hat nun zum Schluß der Saison noch eine abermalige Steigerung erfahren, die im Zeichen der jüngeren Künstlerschaft und deren Bestrebungen steht. Freilich muß gesagt werden, daß der Sturm und Drang sich in bescheidenen, vor allem aber noch in ziemlich verwirrenden Grenzen hält. Es fehlt an führenden, überzeugenden Persönlichkeiten, an einer Sammlung der maßgeblichen Kräfte und unter diesen Umständen kann das scheinbare Zurücktreten der Reaktion nicht als ein ernstliches angesehen werden; vielmehr besteht die Gefahr, daß die jugendliche Energie zerflattert, bevor sie zur Tat geschritten ist. Freilich sind die äußerlichen Verhältnisse im Augenblick die denkbar schlechtesten. Die Jungen sind auf der Suche nach Ausstellungsmöglichkeiten zum großen Teil auf die Gastfreundschaft der erbgesessenen Organisationen angewiesen, auch dies wieder eine Gefahr für eine freie Entfaltung. In dieser Wirrnis bedeutet die Vereinigung „Freie Bewegung" eine Rettungsinsel. Die in ihren eigenen Räumen veranstaltete Ausstellung ihrer Mitglieder soll innerhalb der fortlaufenden Serie international gerichteter Unternehmungen einen Maßstab für das geben, was man in Wien kann. Bei der durchgehenden Qualität der Arbeiten und dem einheitlichen Charakter der Vorführung ist denn auch tatsächlich hier der beste Eindruck erzielt. Als ein vorherrschender Zug muß entsprechend dem Bekenntnis „am Anfang zu stehen" der Umstand erwähnt werden, daß die einzelnen Individualitäten nicht in einer auf eine bestimmte Manier eingestellten Abgeschlossenheit auftreten, noch auch die Schwäche äußerlicher Nachempfindung vorhandener Strömungen zeigen, vielmehr eine logisch fortschreitende Entwicklungsfähigkeit erkennen lassen.

Von den im Vorjahre her bekannten Ausstellern (s. Juliheft 1918) darf auch diesmal Frieda Salvendy und Katharina Zirner der erste Platz eingeräumt werden. Sucht erstere in Stillleben und Porträt die Detaillierung der Naturgestalt in einen einfachen Aufbau von strenger innerer Logik zusammenzufassen und eine reiche Farbigkeit aus dem vereinheitlichenden Grau zu gewinnen, so sind auch die an die naive Religiosität bäuerlicher Votivbilder gemahnenden biblischen Legenden K. Zirners an selbstverständlicher, auf jeden äußerlichen Effekt verzichtender Komposition gewachsen. Ähnlich gelangen die Bildnisse und Landschaften Friedrich Feigls zu immer stärkeren Abstraktionen in Aufbau und Farbe. Neu tritt Georg Ehrlich hinzu, dessen Mystik (Verklärung der Blinden, Herbstabend und Federzeichnungen) nicht das oberflächliche Sehnen, das meist verhängnisvoll an die Stelle ernsten Suchens tritt, sondern Erlebnis bedeutet, dem sich der rote Stimmungswert der Farbe nicht als bloße Äußerlichkeit unterordnet. Die blassen, auf Graublau gestimmten Landschaftsidylle Willy Nowaks fügen sich glücklich in den auffällige Buntheit vermeidenden Gesamtcharakter der Ausstellung ein, wenngleich man in diesem Rahmen und gerade gegenüber den

kräftigeren Mitteln der weiblichen Mitglieder seiner verfeinerten französisierenden Malkultur eine weniger weichliche Note wünschen möchte. Noch mehr gilt dies von den in zartester grauer Farbigkeit gehaltenen Bildern O. Th. W. Steins (Stilleben, Toilette, Mädchen mit Katze), unter denen ein Selbstbildnis am wenigsten Gefahr läuft, zu liebenswürdig zu werden. Kräftigere dynamische Werte in Linie nnd Farbe sucht Carry Hauser; M. Cammerloher mag auf bestem Wege sein, eine noch etwas äußerliche dekorative Note zu überwinden. An Graphiken seien die Zeichnungen Feigls zum Thema „Raskolnikow", Lithographien aus einem Zyklus „Der Kampf mit dem Problem" von Karl Fränkel und Holzschnitte von Robert Payer erwähnt. — Die Vereinigung verspricht in dem noch für dieses Jahr in Aussicht genommenen Programm Ausstellungen des „Sturm" und der Berliner Novembergruppe, Kollektivausstellungen von Oskar Kokoschka und Paul Klee, sowie der Dresdner Gruppe 1919 und ungarischer Künstlergruppen.

Als „Haus der jungen Künstlerschaft" hat O. M. Miethke den früheren Ausstellungssaal seines Hauses für Ausstellungen sowie sonstige Veranstaltungen rein künstlerischer Art den jungen Künstlern mietefrei zur Verfügung gestellt. Die Leitung des Unternehmens wurde Kunstschriftsteller Arthur Roeßler übertragen. Die erste Ausstellung bestreitet der aus der Klimtgruppe hervorgegangene Sonderbund. Hier hat die Jugend freilich schon in den meisten Fällen ihr Ende gefunden, soweit die Entwicklungsfähigkeit der einzelnen Persönlichkeiten in Betracht kommt, mögen auch die Leistungen für den Wiener Boden einen starken treibenden Faktor bilden. Nach dem Tode Schieles darf als das stärkste Talent der Gruppe Paris Gütersloh gelten, der mit vier seiner kleinen Aquarelle, Katalogtitelblatt und Plakat vertreten ist. Von Anton Faistauer, Johannes Fischer, F. A. Harta war bereits des öfteren gelegentlich anderer Ausstellungen die Rede; eine besondere Wandlung ist in ihren gegenwärtigen Werken nicht festzustellen. Bei Robin C. Andersen ist bei größerer Klarheit stärkere Trockenheit zu verzeichnen. Gegenüber der Buntheit Anton Peschkas und den feinen Farbenabwertungen B. Kollers sucht Heinrich Schröder (Landschaft mit Turm) bei starkem kompositionellen Zusammenschluß die Farbe aus dem Gesamtton heraus zu gewinnen. Unter den übrigen Arbeiten seien die kleinen an die Art Gütersloh angenäherten Aquarelle Maria Fischers, Emailmalereien und Elfenbeinminiaturen von M. Otten-Friedmann, die innigen volkstümlichen Pannеaux Franz von Zülows, ferner Ölbilder von Arthur Rudolph und Lilly Steiner genannt. Von besonderem Reiz ist eine Serie geschriebener und gezeichneter Bücher von Julius Zimpel, in denen Schrift und Bild ihre gleichwertige künstlerische Behandlung finden und zu einer stärksten Verschmelzung gelangen, wie sie Schriftdruck und Graphik nie erreichen können.

Der zweite Teil der Maiausstellung der Sezession während der Monate Juni und Juli bringt den „Künstlerbund Hagen" und die „Freie Vereinigung" als Gäste, ferner fünf Kollektivausstellungen. Der Überfülle an Werken entspricht bei deren Verschiedenartigkeit ein fast verwirrender Eindruck. Einen Teil der Aussteller des Hagenbundes haben wir bereits in einer früheren Ausstellung unter dem Namen der „Neuen Vereinigung" (Heft 10 dieses Jahrgangs) kennengelernt. Bei den übrigen, wie bei Fritz Schwarz-Waldegg, Maximilian Reinitz, vor allem aber bei Alois Seibold herrscht der Eindruck vor, daß ihre Leistung eher auf einer starken Anpassungsfähigkeit an neuere Strömungen als auf eigenem Durchringen beruht. Im Rahmen des Hagenbundes sind Georg Merkel und Oskar Laske Kollektionen eingeräumt; bei ersterem hält der gleichmäßige Gesamteindruck der allzu großen Anzahl seiner Idyllen den Beschauer leicht von einem liebevollen Eingehen auf die feineren Unterscheidungen der Stimmungswerte ab, während das Temperament Laskes trotz der starken persönlichen Gesamtnote unmittelbarer und abwechslungsreicher wirkt. Die „Freie Vereinigung" umfaßt hauptsächlich die aus der „Vereinigung der bildenden Künstlerinnen Österreichs" bekannten Namen. Unter ihnen zeigt Helene Funke durch ihre nervösen schwebenden Kompositionen (Musik, Stilleben usw.) die stärkste persönliche Eigenart, während bei den übrigen mehr die rein malerisch farbigen Probleme bei geringer Eigenart oder wechselndem Einfühlungsvermögen in verschiedenen Richtungen vorherrschen. Starken dekorativen, mehr kunstgewerblichen Effekt erzielen die farbigen Pergamentzeichnungen Mela Köhlers. Auch in den Graphiken der Frauen überwiegt ein malerisch-technischer (Tanna Kasimir-Hoernes) oder romantisch-dekorativer Zug (Emma Schlangenhausen, Martha Hofrichter). — Die Sezession ist durch die Sonderausstellungen von Eduard Stella und des Graphikers Christian Ludwig Martin vertreten, dessen akademischem Können man mehr innerliche Befreiung wünscht. Ein Raum ist den farbigen Holzschnitten des verstorbenen Dr. Hugo Henneberg eingeräumt. H. G.

Münchener Ausstellungen

Die Moderne Galerie Thannhauser veranstaltet, zur Eröffnung ihres graphischen Kabinetts eine umfangreiche graphische Schau, die zu den bedeutendsten Veranstaltungen dieser Art in den letzten Jahren gehört. Etwa anderthalbhundert deutsche Künstler sind mit mehr als 1300 Blättern vertreten. Die Auswahl ist fast durchweg überaus glücklich getroffen, ausgezeichnet in Qualität der meisten Blätter. Die Schau setzt etwa nach der Mitte des Jahrhunderts mit Arbeiten von Wilhelm Lindenschmid, Philipp Helmer, Spitzweg, Willroider ein und gibt dann, in fast lückenloser Folge, eine Übersicht über die graphische Produktion der impressionistischen und expressionistischen Generation. Liebermann, Corinth, Slevogt, Meid, Leistikow, Gaul, Kollwitz, Orlik, Thoma hängen neben und zwischen Blättern von Marc, Barlach, Meidner, Beckmann, Heckel, Nolde, Kokoschka, Feininger, Felixmüller, Pechstein. Vermittelnd zwischen beiden Gruppen, der Münchener Kreis: Weisgerber, Heine, Gulbransson, Klee, Caspar, Caspar-Filser, Himmer, Seewald, Teutsch, Beeh, Campendonk, Großmann, Schäfler, Klemm, Praetorius, Scharff, Kubin, Schülein, Unold. Von wesentlichen historischen Namen fehlten eigentlich nur Trübner und Klinger. Die sachliche Bedeutung dieser Ausstellung würdigen, hieße die Geschichte des graphischen Schaffens in Deutschland während des vergangenen halben Jahrhunderts schreiben.

Eine größere Kollektion von Handzeichnungen, meist weibliche Akte, des unlängst verstorbenen Wiener Gustav Klimt ist bei Caspari zu sehen. Der Eindruck entspricht nicht ganz den Erwartungen, die man hegen mußte, wenn man dem Enthusiasmus Wiener Lobredner zu vertrauen geneigt war. Die besten dieser Blätter erregen durch morbide Reizbarkeit des Umrisses. Die geringeren neigen (wie vieles, was in Wien geschieht) zum kunstgewerblichen Ornament. Nichts vermag stärker die Begrenzung dieser Linienspiele (eine Begrenzung, die in gleichem Maß in der Atmosphäre der Stadt, in der sie entstanden sind, begründet liegt, wie in der Veranlagung des Künstlers) zu kennzeichnen als die Erinnerung an die hinreißende Intensität von Rodins Kambodja-Akten.

Der zeichnerische Nachlaß von Georg Pfeil, der 1915 dreiundzwanzigjährig an den Folgen einer Kriegsverletzung gestorben ist, wird im graphischen Kunstsalon Schmid-Bertsch gezeigt. Die verblüffende Sicherheit dieser Bewegungsrhythmik, die beiläufig zur Nachfolge des Graphikers Slevogt gehört, ist letzten Endes handgelenkliche Virtuosität. Journalistische Berichterstattung optischer Erlebnisse. Nichts weiter.

Albert Bloch zeigt in umfangreicher Schau bei Goltz sein Werk: Über 70 Gemälde und Aquarelle aus den Jahren 1914 bis 1919, dazu Graphik. Die literarische, ästhetische Assoziation wirkt in diesem Schaffen, vorläufig wenigstens, als ausschlaggebende Kraft. Die melancholischen Legenden, deren monoton schillernde Farbigkeit quälende Reflexe auslöst, sind dichterische Einfälle. Sie stoßen nicht zur malerischen Erregung der Flächen, zur bildhaften Versinnlichung des Geschehens durch, wie etwa Gauguins Tahitibilder, an die sie manchmal anklingen. Auch die Suggestion der visionären Gebärde Chagalls wird nicht erreicht.

Kurt Pfister

Züricher Ausstellungen

Im Züricher Kunsthaus sieht man gegenwärtig unter anderen erfreulichen Sammlungen die Kollektion eines jungen Züricher Plastikers, Ernst Heller, dessen Bedeutung Hans Trog in der N. Z. Z. mit Überzeugung unterstreicht. Von den beiden Gruppen „Umarmung" und „Zwei Seelen" schreibt der maßgebende Kritiker wörtlich: „Was bestimmt ihre so überaus packende Wirkung? Die gewaltige Wucht, wie diese beiden Leiber als Einheit empfunden und zur Anschauung gebracht sind; der hinreißende Zug des stürmisch Verketteten, in Glück und Schuld Verstrickten fühlbar gemacht ist, und das mit einer Vehemenz des konstruktiven Aufbaus, die der seelisch-physischen Verdeutlichung alles Detail und alle Süßigkeit und allen schönen Fluß der Linien, der Konturen opfert. Das Gesetz des Kubischen waltet über den beiden Schöpfungen, die durchaus als bedeutsam angesprochen werden dürfen. Warum denke ich unwillkürlich vor diesen zwei Plastiken an gewisse Kapitel in Barbusse' erstaunlicher „Hölle"? Und ist das im Grunde nicht das größte Lob für Heller? Denn Leidenschaft mit den Mitteln der bildenden Kunst gestalten, wie dies Barbusse mit dem Mittel des Wortes tut, dazu bedarf es einer künstlerischen Potenz ungewöhnlicher Art, einer künstlerischen Potenz zudem, die auch im Geistigen, im Ideellen verankert ist."

Im Kunstsalon Bollag wird eine vielseitige Sammlung von Handzeichnungen und Graphik hervorragender französischer Meister des 19. Jahrhunderts gezeigt. Unter diesen ragen die Arbeiten von Forain und Toulouse-Lautrec hervor. Daneben sieht man einige der bekannten Aktzeichnungen von Rodin und drei Aquarelle Cézannes. Von den älteren sind Daumier,

Delacroix, Piſſarro und Harpignies zu nennen. Unter den jüngeren verdienen die Arbeiten A. Derains beſondere Beachtung. In mitten dieſer reichen Fülle romantiſchen Kunſtgeiſtes ſind 15 Zeichnungen von Adolf Menzel, darunter einige prachtvolle Studien zum „Walzwerk“ und die frühe Arbeit mit dem alten Prager Judenfriedhofe zu ſehen.

Dresden

Die Dresdner Sezeſſion-Gruppe 1919 eröffnete ihre zweite Sonderausſtellung in den beiden Oberlichtſälen der Galerie Emil Richter und den daſelbſt befindlichen ſämtlichen Räumen der Neuen Vereinigung für Kunſt. Außer den Mitgliedern der Gruppe: Boeckſtiegel, Otto Dix, Felixmüller, Gela Forſter, Heckrott, Otto Lange, von Mitſchke-Collande, Segall und Otto Schubert, beteiligen ſich an der Darbietung mit Bildwerken, graphiſchen Arbeiten und Plaſtiken folgende auswärtige Gäſte: Feininger, Georg Groß, Achmann, Lothar Bechſtein, Berlit, Delavilla, Burchartz, Gleichmann, Glatter, Godenſchweg, Eugen Hoffmann, Schmidt-Rottluff, Schwimmer, Schwitters, Lohſe, Walter Spies, Biebrach und Edmund Fabry. — Die Veranſtaltung wird bis Ende Juli dauern.

Frankfurt a. M.

Im Kunſtverein findet ſich eine größere Sammlung Gemälde von Albert Lang, die etwa ein halbes Jahrhundert der Arbeiten dieſes Genoſſen von Pidoll, Thoma und Lugo umfaßt. Schames zeigt Gemälde des Karlsruher E. Krauſe, der aus der Schule Trübners und Schmidt-Reutters zu einem recht eklektiſchen „Expreſſionismus“ gelangt iſt. P. S.

Leipzig

Die Sommerausſtellung der Kunſthandlung P. H. Beyer & Sohn zeigt das geſamte graphiſche Werk Moriz Melzers, außerdem Gemälde von Prof. Richard Kaiſer-München, und Einzelwerke von Klinger, Butterſack, Grützner, Gooſſens und anderen. Graphik von Edu Baudrexl-München und Hegenbart-Dresden.

Winterthur

Das Kunſtmuſeum zeigt gegenwärtig eine Gedächtnisausſtellung von Odilon Redon, des vor zwei Jahren verſtorbenen bekannten franzöſiſchen Malers. Außer 40 Ölgemälden ſieht man an 200 Paſtelle, Handzeichnungen und graphiſche Blätter des Künſtlers, die zwar die Bedeutung Redons unterſtreichen, aber auch ſeine hiſtoriſche Stellung begrenzen.

Von Künſtlern und Gelehrten

Wien

Am 9. Juni ſtarb hier der 1838 in Wien geborene Bildhauer Prof. Karl Kundman. Nach Abſolvierung der Wiener Akademie und Dresdener Studienjahren bei Hähnel weilte er 1865—67 in Italien und lebte dann in Wien, ab 1872 bis zu ſeinem Tode als Akademieprofeſſor. Seine bekannteſten Werke ſind ſein Wiener Tegethoffdenkmal und das Schuberts im Stadtpark, ſowie das Hamerlingdenkmal in Graz. Im Arſenal ſtehen von ihm Statuen Rudolfs von Habsburg, Leopolds des Glorreichen und des Prinzen Eugen, im kunſthiſtoriſchen Muſeum die Allegorien der Kunſtinduſtrie und der Architektur. G. W.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Neue Graphik

Der neugegründete rührige Graphik-Verlag Friedr. Dehne, Leipzig, bringt einen Zyklus von 10 Holzſchnitten von K. F. Zähringer heraus, der unter dem Titel „Hochland“ die großartige Welt der Alpen mit ihren Sturzbächen, kahlen Hochflächen, mit den Tieren und Menſchen, die ſie bevölkern, ſchildert. Zähringer iſt Südweſtdeutſcher und hat lange Zeit in den benachbarten Gebieten der Schweiz zugebracht. Er iſt der geborene Holzſchneider, klar und großzügig im Formenempfinden, allem Weichlichen und Differenzierenden abhold. Obwohl ein gewiſſer Einfluß von ſeiten E. L. Kirchners (dem Zähringer perſönlich naheſteht) bei ihm nicht zu verkennen iſt, verrät ſich doch in ſeiner Kunſt eine andersartige, vielleicht gemäßigtere, gleichartigere Gefühlstemperatur. Zähringer berührt ſich aufs engſte mit den expreſſioniſtiſchen Beſtrebungen der Jüngeren, bewahrt aber dabei ſeine durchaus alemanniſch klare Raum- und Formvorſtellung.

Ebenfalls bei Friedr. Dehne erſcheinen 10 Lithographien von Ludwig von Hofmann: Rhythmen. Es iſt bekannt, daß der jetzige Dresdner Akademieleiter ſeit einiger Zeit ſtark im Fahrwaſſer der Jüngeren ſegelt. Der neue Zyklus zeigt indeſſen, daß Hofmann dabei keineswegs gewillt iſt, ſeine eigenſte Domäne, das Klangvolle, Wohlgefügte in der Konfiguration nackter bewegter Leiber, aufzugeben. Die Mittel ſind jetzt zwar weſentlich andere als in ſeinem

bekannten früheren Werk, den „Tänzen", aber der Geist ist der gleiche. Hofmann wird auch in der neuen, durchaus reizvollen Form, in der sich seine alte Kunst offenbart, viele Liebhaber finden.

Von W. Klemm, dem Vielgewandten und Vielgeschäftigen, zeigt der Verlag Fr. Dehne außer den „Schildbürgern" noch eine andere Lithographienfolge an: Robinson. Klemm liebt es, in jedem seiner Werke in irgendeiner besonderen „Gestalt" aufzutreten — und deren hat er (im guten wie im weniger guten Sinne) gar manche. Diesmal kommt er in der Gestalt eines ins Klemmsche abgewandelten Slevogt, einer Verkleidung, die ihm, dem heiter-geistreichen Erzähler, recht kleidsam zu Gesichte steht.

Mit einem neuen monumentalen Illustrationswerk meldet sich Meister Slevogt selber. Noch während er mit dem „Benvenuto Cellini" beschäftigt war, vertiefte er sich in die „Eroberung Mexikos" des Ferdinand Cortez. Er fand darin einen Stoff nach seinem Herzen, voll von Streit, Aufruhr und Massenszenen, darüber glühend das Licht und die exotische Farbenfülle eines südlichen Himmels und darin pulsend das Blut einer heißen Menschenrasse. Es bedarf kaum der Versicherung, daß Slevogts Illustrationen, in geistreicher Federlithographietechnik ausgeführt, dem spannenden Werke des spanischen Eroberers kongenial sind. Einen Fortschritt gegen seine früheren Illustrationen stellen sie allerdings wohl schwerlich dar. Auf die Anordnung der Abbildungen im Text ist große Sorgfalt verwandt worden; auch die rein typographische Ausführung — durch die Offizin W. Drugulin — verdient alle Anerkennung Verleger ist Bruno Cassirer, Berlin.

Von Aufruhr, Tumult und Massenkämpfen ist auch in Ernst Sterns „Revolutionstag in Berlin" (6 Lithographien im Verlag Paul Cassirer, Berlin) die Rede. Aber es ist zeitgenössisches Geschehen, bei dem der Künstler Augenzeuge gewesen ist. Daher statt des über der Sache schwebenden phantasievollen Fabulierens ein leidenschaftliches In-den-Dingen-stecken, eine Turbulenz des Geschehens, das Künstler und Beschauer im Sturme mit dahinfegt. Einiges dieser Art ist bei Stern in der Tat ganz ausgezeichnet herausgekommen, besonders die rasenden Autos des 9. November, die ja in Berlin die sinnfälligste Begleiterscheinung der revolutionären Geschehnisse bildeten.

Auch Ed. Dollerschell hat in seinem „Moloch" (Verlag Fr. Dehne, Leipzig) den Rhythmus des zeitgenössischen Lebens künstlerisch zu gestalten versucht. Die sechs Radierungen, zu denen Carl Robert Schmidt die begleitenden Verse schrieb, sind allerdings nicht gleichwertig, in der Intention durchweg besser als in der bildmäßigen Formung. Aber der Versuch, aus dem an sich etwas materiellen Vorwurf der Elberfelder Schwebebahn den einförmig dröhnenden Klang der modernen Arbeitsmaschine herauszuentwickeln, verdient Beachtung. Und wenn auch Dollerschell weder ganz mit eigenen Mitteln schafft, noch aus seinem formlosen Baumaterial einen vollendet ebenmäßigen Bau herzustellen vermag, so zeugen seine Blätter doch von einem innerlichen Ergriffensein, das sich auf den Betrachter unwillkürlich überträgt.

K. F. Zähringer, Hochland. Ein Zyklus von Originalholzschnitten. Verlag Fr. Dehne, Leipzig. 40 Exemplare auf Japan; Preis 420 M.

Ludwig v. Hofmann, Rhythmen. 10 Lithographien. Verlag Friedr. Dehne, Leipzig. 100 Exemplare; Subskriptionspreis 500 M.

Walter Klemm, Robinson. Text und 10 Lithographien. Verlag Friedr. Dehne, Leipzig. 300 Exemplare; Nr. 1—50 (Lithographien auf Japan, Text auf Bütten) 500 M., Nr. 51—300 240 M.

Max Slevogt, Die Eroberung Mexikos von Ferdinand Cortez. Text und 112 Lithographien. Verlag Bruno Cassirer, Berlin. 250 Exemplare; Subskriptionspreis 600 M.

Ernst Stern, Revolutionstag in Berlin. 6 Lithographien. Verlag Paul Cassirer, Berlin. 60 Exemplare; Subskriptionspreis 200 M.

Ed. Dollerschell, Moloch. Text und 6 Radierungen. Verlag Friedr. Dehne, Leipzig. 60 Exemplare; Preis 240 M. H. Voss.

Luxusdrucke

Friedrich Häffcke in Hamburg hat den Titel und die beiden Strophen von Mörikes Gedicht „Gesang Weylas" auf je eine Platte, eine Landschaft als Illustration und den Buchherstellungsvermerk auf zwei weitere Platten radiert, von diesen fünf unverstählten Platten Abzüge gemacht und sie zu einem Quartbuch vereinigt (Hamburg, Selbstverlag, 35 Exemplare, M. 60.—). Falls Häffcke die Heranziehung der Radierung zum Buchschmuck als eine Störung der typographischen Einheit empfindet und hier den Versuch hat machen wollen, dem radierten Bilde auch den radierten Text beizugesellen, so vermag ich diesen Versuch nicht als geglückt anzuerkennen; denn diese fünf einzeln für sich bestehenden, getrennt hintereinander folgenden Radierungen, von denen eine die Landschaft und vier geschriebene Buchstaben zeigen, lassen gerade die Verbindung von Bild und Text ver-

missen; es ist außerdem nicht zu rechtfertigen, daß dem Herstellungsvermerk, dem doch nur nebensächliche Bedeutung zukommt, genau wie dem Titel, den beiden Strophen und dem Bilde eine eigene Platte, und zwar die erste hinter dem Titel, eingeräumt ist. Vielleicht ist hier aber nur der im 18. Jahrhundert oft geübte graziöse Scherz, Bücher kleinen Umfangs ganz in Kupfer zu stechen, mit den Mitteln der neueren Technik wiederholt. Auch dieser Versuch erscheint mir mißglückt, weil uns hier etwas in Buchform dargeboten wird, dem gänzlich der Charakter des Buches fehlt.

Daß Druck und Graphik doch eine schöne Verbindung eingehen können ohne jede Gefährdung der typographischen Einheit, wenn es nur richtig angefaßt wird, beweist der neue 10. Dreiangeldruck des Verlages Hans v. Weber, der als 1. Band der „Erzählenden Bücher des Alten Testaments" das Buch Esther und das Buch Hiob mit 8 Urholzschnitten von Bruno Goldschmitt bringt. Text und Bild stimmen innerlich und äußerlich wohltuend zusammen.

Verheißungsvoll und vertrauenerweckend tritt die Hamburger Presse in die Reihe der Privatpressen. Die ersten drei mir vorliegenden, von der Druckerei-Gesellschaft Hartung & Co. in Hamburg in 500 numerierten Exemplaren, davon 150 auf Bütten, gedruckten, von Anton Kling ausgestatteten Bücher bezeugen, daß diese Presse nicht den Wünschen des sogenannten bibliophilen Publikums durch gesuchte Kostbarkeiten und allerlei Besonderheiten entgegenkommen, sondern das Besondere ihrer Leistungen darin sehen will, daß sie schlicht sachliche, gediegene, gut handwerkliche, in allem sorgfältig abgewogene Bücher herstellt. Schillers „Don Carlos" ist nach der Fassung von 1801 in Tiemann-Mediaeval auf Bütten oder Hadern gedruckt, mit sechs Urlteinzeichnungen von Kling geschmückt und in Maroquin und Ganzleder oder in Halbleder auf hohe Bände handgebunden (M. 120.— oder 70.—). Die von dem 15jährigen Knaben Paris von dem Werder 1640 in Hamburg und anderen deutschen Städten gehaltene und im gleichen Jahre zuerst bei Tobias Gundermann in Hamburg gedruckte „Friedensrede" ist getreu dem Original in alter Schwabacher auf imitiertem Japan oder getöntem Papier und Jean Pauls „Friedensgedicht an Deutschland" von 1808 in der schönen Werther-Fraktur auf Bütten oder Hadern gedruckt; beide geschmackvoll und stilgerecht kartoniert (M. 12.— und 7.—). Das sind gut gelungene erste Würfe, Bücher ohne Schnickschnack, jedes seinen eigenen Charakter entwickelnd, die wir freudig begrüßen.

Beachtung verdient auch die bescheiden sich gebende kleine Sammlung „Zweifäusterdrucke", in der der Verlag Erich Matthes in Leipzig neben Kurt Gerlachs „Wallfahrt nach Raben" und den Geschichten vom „Pumphut" vor allem Storms Meistererzählungen herausbringt: zierliche Bändchen in Taschenformat, in Pappe gebunden, mit einem lithographierten Überzugspapier in Rot oder Blau und aufgeklebtem Titelschildchen, gedruckt in Kochschrift, meist in Frühlings-Fraktur, von Rudolf Gerstäcker in Leipzig und vom Maler Robert Budzinski in Konitz mit Steinzeichnungen oder Holzschnitten illustriert. Für die ganze Ausstattung ist Theodor Schultze-Jasmer in Leipzig verantwortlich. Mit diesen geschmackvollen Büchelchen, die nur M. 2.— bis 4.— kosten, lassen sich billige und doch hübsche Geschenke machen.

Minde-Pouet.

Avalundrucke

Der im Zusammenhang mit dem „Haus der jungen Künstlerschaft" (s. Ausstellungen, S. 414/15) gegründete Avalunverlag (Wien, I, Dorotheergasse 11) kündigt seine ersten vier Drucke an, unter denen zunächst illustrierte Bücher, später auch Mappenwerke verstanden sein wollen, in denen, über bloße Kunstfertigkeit hinausgehend, Wort und Bild zu organischer Einheit verschmolzen sind. — Die angekündigten Drucke sind folgende: 1. Richard Wagner, „Tristan und Isolde" mit elf Originalradierungen, Druckleitung, Vorsatz und Einband von Alois Kolb. Das Werk erscheint im Format 17×22 in zwei Ausgaben von insgesamt 350 Exemplaren, 1—100 in Ganzpergament, die signierten Radierungen auf Kaiserlich Japan, der Text auf Zanderbütten, 101—350 Radierungen und Text auf Zanderbütten. Den Textdruck (in Ehmcke-Cicero) besorgte W. Drugulin, Leipzig, die Abzüge der Radierungen Heinrich Wetterroth, München, die Herstellung des Einbands E. A. Enders, Leipzig. — 2. Hans Müller, „Spiegel der Agrippina" mit zwölf Originalradierungen von Stefan Hlawa, Großquart, 1—100 in Ganzseide, die signierten Radierungen auf Kaiserlich Japan, Text auf Bütten von Japanart, 101—350 Halbseide, Druck und Radierungen auf Bütten von Japanart. Schriftsatz und Druck: Gesellschaft für graph. Industrie, Wien, Abzüge der Radierungen bei Paulussen & Co., Wien, Einband Handarbeit von J. Borderaux, Wien. — 3. Hans Christian Andersen, „Reiseblätter aus Österreich" mit zwölf Originalradierungen von Luigi Kasimir, Großoktav. 1—100 in weißem Ganzleder mit Goldprägung, signierte Radierungen auf Japan-Bütten.

Text in Ehmcke-Antiqua auf Bütten von Japanart, Druck und Arbeit wie bei Nr. 2. — 4. Aucassin und Nicolette, Übertragung aus dem Altfranzösischen von Erwin Rieger. Mit 30 zweifarbigen Originalholzschnitten von Rudolf Junk, Großquart. 1—100 in goldbraunem Dogleder mit Goldprägung, Text und signierte Holzschnitte auf Bütten von Japanart. 101—350 Halbleder, Druck auf schwerem Hadernpapier. Holzschnitte und Schriftdruck (Versacrum-Antiqua): Gesellschaft für graph. Industrie, Wien; Einband, Josef Borderaux, Wien. Wir behalten uns vor, noch eingehender auf das Unternehmen zurückzukommen.

Neue Bücher und Zeitschriften

Genius[1]

Der erste Halbjahrsband dieser groß gedachten künstlerischen und literarischen Fruchtschale liegt nun vor. Hans Mardersteig zeichnet für den Gesamtinhalt verantwortlich. Der Auftakt ist höchst ergötzlich. Carl Georg Heise, Leiter des Teiles für bildende Künste, spricht über die Aufgabe. Nach diplomatischer Rede an Rechts und Links eine lächelnde Handbewegung: entschuldigen Sie mich — die endgültige Richtung wird Herr Worringer angeben. — Der sagt anderes als Heise, worauf dieser wieder anderes tut als Worringer gesagt hat — —

Wir müssen uns an Worringer halten, dessen leuchtendes Geleitwort, ein Nachdruck aus dem Kataloge der Frühjahrsausstellung der Freien Sezession 1918, „gleichsam als Überschrift" über das Ganze gedacht ist. Er spricht von Qualität der Malerei und Qualität der Gesinnung. Die Gesinnung, die wir heute vom Kunstwerk verlangen, sei: Mitarbeit am Neuen.

Ich denke mir ein Buch wie den Genius auch in seiner Gesamtheit als Kunstwerk. Einzelheiten unterschiedlicher Herkunft werden zu geschlossenem, harmonischem Bau gefügt, wie gotische Dome. Da ist alles groß und schön: Qualität der Architektur. Da ist alles gotisch: Qualität der Gesinnung. Da ist Ausdruck der Zeit. Die Schöpfung war Mitarbeit am Neuen.

Der Verlag wird wünschen, daß wir von ihm Kunstwerke stärkster Gesinnung erwarten: stärkste Mitarbeit am Neuen. Nach Worringer hätte sie sein müssen. Er war aber nicht Generalbaumeister. Dieser — resignierend schon im Beginn neben statt vor der Front — verschwand der Gesinnung seines Werkes nach inzwischen hinter dem Verkünder des Weges. Worringer mußte für Heise versprechen, was dieser anscheinend nicht halten konnte, — jedenfalls nicht hielt.

Ohne Zweifel freilich: eine Auslese geistiger Schätze, die der Zustimmung aller nicht einseitig rechts orientierter Kreise sicher sind. Als Verfasser: Wätzold, Heise, Hoetger, Kokoschka, Osthaus, Gauguin, Hartlaub, Niemeyer, Müller-Wulckow und andere. An der Hand eines trefflichen reichen Bildermaterials wird stark und gut über allgemeine Dinge: Ausdruck und Gestaltung, Bauernmalerei, Kunstgewerbliches, Architektur gesprochen, wird Persönliches über Künstler, wird Erbauliches über Künstlerpersönlichkeiten und ihre Werke gesagt und gedichtet, wird künstlerisches Selbstbekenntnis zur Form. Wir hören über Nolde, Paula Modersohn, van Gogh, Thoma, Nauen, Kirchner, Cézanne — —. Als Sonderbildbeilagen Arbeiten von Nolde, Paula Modersohn, Schmidt-Rottluff, Karl Caspar, Richard Seewald.

Im literarischen Teile neue Dichtung: Werfel Becher, Wilhelm Klemm. Eine Novelle von Peter Schröder „Daniel Deckdnagel", ein Ossian-Lied „Der Zug nach Innisthona" mit einer Einleitung von Alfred Kurella und von Kurt Pinthus, dem Leiter dieses Teiles, die vom Rhythmus der Zeit erfüllte „Rede an die Weltbürger".

Nichts, was nicht bestehen könnte. Qualität der Arbeit, Qualität der Gesinnung in den einzelnen Bauteilen, — ob Schöpfung, Wertung oder Bekenntnis zu gegebenem Stoff. Das Ganze ein glänzender Kreis. Man könnte ihn intensiver füllen, ihn erweitern: es gibt ein Übermaß an unumstößlich Gutem. Diese Gabe ist reich genug: 176 Seiten großen Formates. Und es bliebe ein Kreis! Der hat Grenzen: wohlerwogene Beschränkung.

Uns aber verlangt nach der grenzenlos großen glühenden Linie ungehemmter Bejahung der Zeitnotwendigkeiten. Ihr Feuer versengt, was dürr ist: man kann die mitlaufenden Charlatane ihrem Schicksal überlassen. Warum dieses: „Die Sucht zum Ungewöhnlichen um jeden Preis und die sektenhafte Verstiegenheit ihrer Götzendiener hat wertvolle Beurteiler kopfscheu gemacht und die Gesamtheit der jungen Schaffenden in falschen Ruf gebracht." — Die Wiederholung alter Schlagworte wird in scheuen und gegnerischen Köpfen das falsche Urteil nur noch verdichten und den üblen Ruf nicht beseitigen. Praktischen Wert hat jene Feststellung nicht. Sie und das Bekenntnis einer Selbstverständlichkeit: man sei

[1] Zeitschrift für alte und werdende Kunst; Kurt Wolff Verlag, Leipzig.

— zwar ohne programmatische Formel — dem Neuen leidenschaftlich zugetan, klingt zudem wie eine Entschuldigung im voraus. Ahnungsvoll fürchtet Heise, man werde als Kompromiß zurückweisen, was als überparteiliche Einheit gedacht sei. Er irrt in dem Glauben, die Zeit sei reif, daß man zu einer besonnenen Auswahl des Besten schreiten könne. Wir stehen im Anfang. Wir müssen fördern, was Leben hat. Gewiß kann man auch jetzt schon das Neue neben das Alte stellen und damit Gutes schaffen. Als überparteiliche Wertung unserer Zeit gedacht, bleibt es Versuch, weil sie erst Epoche ist. Das Überparteiliche ziemt sich für den, der Abstand von den Dingen hat. Können wir ihn vom Heutigen haben, das uns bis in die Tiefen der Seele zerwühlt? Kann ihn finden, wen der Sturm dieser Tage mitreißt? Man ist verpflichtet: Gesinnung, restlose Hingabe an das Heute! —

Nicht das Heft an sich fordert Widerspruch. Aber der Umstand, daß nicht in dem Geist gebaut wurde, den man durch Worringer verkünden ließ.

Es ist ein gutes Buch. Das Buch unserer Zeit ist es nicht. Christof Spengemann.

Das Werk Oskar Kokoschkas

Paul Westheim hat im Verlag von Gustav Kiepenheuer eine Kokoschka-Monographie herausgegeben, die an Hand von 62 zum Teil sehr guten Abbildungen einen Überblick über Wesensart und Entwicklung der Kunst des Malers vermittelt, den man mit Recht zu den Führern im jungen Deutschland zählt. Grade in der Tatsache, daß hier endlich einmal einer der Jungen als Thema ästhetischer Betrachtung gewählt worden ist, liegt das wesentliche Verdienst des Werkes, dessen literarische Leistung auch dann bestehen bleibt, wenn man im Einzelnen nicht immer der Überzeugung des Verfassers zu folgen vermag. Nicht darauf nämlich kommt es an, daß Urteile formuliert und begründet werden, die gegenüber einer noch mitten in der Entwicklung befindlichen Persönlichkeit immer nur von zweifelhaftem Werte wären (dies ist auch keineswegs die Absicht der Westheimschen Arbeit), sondern daß der Versuch gewagt worden ist, von einem Punkte aus überhaupt die Einfühlung in das künstlerische Schaffen des jungen Meisters zu gewinnen und das Werk selbst in Beziehung zu den Tendenzen dieser ungestüm gärenden Zeit im Sinne der Persönlichkeit seines Schöpfers zu durchleuchten. Das letzte abschließende Urteil wird erst die Geschichte fällen. Indes — einerlei wie dies auch lauten mag — es ist heute mehr denn je Pflicht einer Zeit, die von sich aus den gewaltigen Prozeß der „Umwertung aller Werte" begonnen, sich der Werdenden zu vergewissern, die die starken Träger unserer nächsten künstlerischen Zukunft sind. Darum ist auch diese Arbeit zu begrüßen, die alle Zeichen der Gemeinsamkeit, die Werk und Wort miteinander verbindet, an sich trägt. B.

Tänzerinnen

heißt der Titel eines kleinen im Delphin-Verlag, München, erschienenen Bandes, der Paul Nikolaus zum Verfasser hat. Ein zeitgemäßes Thema, das sich von selbst sehr eng mit den künstlerischen Zielen der Gegenwart berührt, wird in geistvollem Plauderton behandelt und in 32 Abbildungen ziehen all jene Vertreterinnen Terpsichores an unserem Auge vorüber, die in den letzten Jahren die neue Mode bei uns verankert haben. Es mag an dieser Stelle unerörtert bleiben, inwieweit die Urteile des Verfassers, der z. B. den Tanz einer Hannelore Ziegler als „expressionistisch" anspricht, zu Recht bestehen, und ob künstlerische Wertung überhaupt dieser Gattung im letzten heute schon zusteht — immerhin dürfte das kleine Buch als Symptom der Zeit nicht ohne Bedeutung sein. Der Mannheimer Ernst Stern hat dem Bande vier seiner kapriziösen Figurinen beigesteuert und in einem Schlußkapitel selbst zu dem Thema „Das Tanzkostüm" das Wort ergriffen. r.

Die Geschichte der Münchener Malerei im 19. Jahrhundert

die seit langem entbehrt wurde, soll nun doch endlich geschrieben werden. Das Werk wird als gemeinsames Unternehmen des Verlages F. Bruckmann A.-G. und des Münchener Künstlervereins zum hundertjährigen Jubiläum des letzteren herauskommen. Die Bearbeitung der älteren Epoche hat Rudolf Oldenbourg, die der zweiten entscheidenden Periode, von etwa 1858 an, Uhde-Bernays übernommen.

Handzeichnungen deutscher Meister

lautet der Titel eines Kataloges, den das graphische Kabinett der Galerie Ernst Arnold in Dresden versendet. Es handelt sich bei diesem reichhaltigen Verzeichnis, das 345 Nummern zu festen Preisen aufführt und im Anhang 50 der bedeutendsten Blätter auf Tafeln reproduziert, um eine Sammlung von Handzeichnungen und Aquarellen, die ausschließlich der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts entwachsen sind und deshalb das Augenmerk der kunstsammelnden Kreise bedeutend fesseln dürften. Mit Recht behauptet das Vorwort des Kataloges, daß die deutsche Hand-

zeichnung es für sich in Anspruch nehmen dürfe, gerade im 19. Jahrhundert ganz Hervorragendes geleistet zu haben. Und sie zum Sammelgebiet zu machen, dürfte deshab für den Liebhaber stets eine Quelle großen Genusses sein. Überflüssig zu erwähnen, daß dieser Katalog Arbeiten führender Meister etwa von C. D. Friedrich bis auf Corinth und Ludwig von Hofmann mit charakteristischen Arbeiten verzeichnet. Unter diesen tritt neben zwei wundervollen Studien von Menzel eine Handzeichnung von Wilhelm Leibl „In der Küche" bedeutsam hervor, für die 12800 Mark gefordert werden.

Gela Forster

gehört zu den jüngsten Erscheinungen der deutschen Expressionisten und hat bei ihrem ersten Auftreten in der „Gruppe 1919" der Dresdener Sezession mit ihren Plastiken berechtigtes Aufsehen gemacht. Theodor Däubler schreibt in dem Juniheft der ausgezeichnet geleiteten Zeitschrift „1919 Neue Blätter für Kunst und Dichtung" über die Künstlerin, unterstützt durch einige sehr wohl gelungene ganzseitige Abbildungen nach den Werken. Mehr als die Tatsache soll an dieser Stelle zunächst nicht verzeichnet werden; immerhin tut man gut daran, sich den Namen Gela Forster schon jetzt zu merken.

Die Kultur der Renaissance in Italien

von Jakob Burckhardt liegt nunmehr in 12. Auflage, die ebenfalls wiederum Ludwig Geiger besorgte, vor. (Verlag Alfred Kröner, Leipzig.) Über die Bedeutung dieses grundlegenden Werkes ist an dieser Stelle nichts zu sagen. Aber es muß doch einmal unterstrichen werden, daß das Buch, das zum ersten Male 1860 erschien und dessen Bearbeitung seit 1875 Ludwig Geiger übernommen hat, heute beinahe als ein Werk des letzteren angesprochen werden kann. Denn gerade die neue Auflage gibt inhaltlich eine derartig wichtige Bereicherung des Materials, daß von der ursprünglichen Fassung wenig mehr als der allgemeine Rahmen übriggeblieben ist. Solche Feststellung bedeutet indes keine Minderung der Burckhardtschen Leistung. Dennoch wird man den Sinn der nachfolgenden Worte Geigers, die sein Vorwort zur 12. Auflage beschließen, richtig werten, wenn er schreibt: „45 Jahre sind vergangen, seitdem mir die Herausgabe und Bearbeitung dieses herrlichen Werkes übertragen wurde. Der Tag, an dem dies geschah, gilt mir noch heute als einer der erfreulichsten in meiner Schriftstellerlaufbahn. Wenn ich auch wohl weiß, daß die ungeahnte Verbreitung des Buches nur zum kleinsten Teile mein Verdienst ist, so darf ich mich doch meines Fleißes rühmen und ich hoffe, auch weiterhin der Verbesserung und Vervollkommnung der Burckhardtschen Arbeit meine Kräfte widmen zu können."

Der Geist der neuen Volksgemeinschaft

heißt eine kürzlich im Verlag von S. Fischer-Berlin erschienene Denkschrift für das deutsche Volk, die die Zentrale für Heimatdienst herausgegeben hat. Unter den zahlreichen Beiträgen des Bandes sind es vornehmlich drei, die auch an dieser Stelle interessieren und deren Lektüre jedem, dem es um Erneuerung wirklich ernst ist, nachdrücklichst zu empfehlen ist. Peter Behrens entwickelt in einem gedanklich starken Beitrag unter dem Titel „Reform der künstlerischen Erziehung" ein Programm, das unter besonderem Hinweis auf die Architektur als des wichtigsten Mittels zur Harmonisierung der Künste jene Forderungen aufstellt, die ähnlich auch an dieser Stelle schon des öfteren präzisiert worden sind. — Mehr im Sinne der sozialen Kunstpflege und vom Standpunkt des bewährten Organisators aus behandelt Fritz Wichert das Thema „Die bildende Kunst und der soziale Staat", das in praktischen Vorschlägen gipfelt, die das Wesentliche des Moments umreißen. Endlich spricht Kasimir Edschmid in der ihm eigenen scharfen Dialektik und revolutionären Geistigkeit über „Die Literatur und die soziale Bewegung". — Wenn sich hier schon berufene Führer zum Wort melden, so muß man doppelt enttäuscht feststellen, daß die Regierung bisher weder den Mut zu einer ersten durchgreifenden Tat gefunden hat, noch die Höhe der Aufgabe und die Dringlichkeit des Augenblicks begriffen zu haben scheint. B.

Oranienburg

als Beispiel für Stadtbetrachtungen, dargestellt von Adolf Behne.

Die kleine Schrift von Dr. Behne ist eine Anregung, wie man Städte betrachten soll. Sie läßt Oranienburg in seinem Gesamtorganismus vor uns erstehen und zeigt, daß eine Stadt mit ihren Straßenbildern ein empfundenes Ganzes sein kann. Durch die Wanderung, die wir geistig erleben, wird klar vor Augen geführt, wie eine Stadt wirken soll. Wer nicht weiß, worauf er beim Betrachten eines Ortes zu achten hat, der lese dieses Buch. Ein jeder wird dann auch empfinden, was heute gesündigt wird. Wenn alle Bauenden die hier angegebenen Gesichtspunkte berücksichtigen wollten, vieles würde besser sein. Hans Luckhardt, Architekt B.D.A.

Selbstbildnisse schweizerischer Künstler der Gegenwart

Das neue städtische Museum zu Winterthur hatte im vergangenen Jahre eine beachtenswerte Ausstellung von schweizerischen Bildnissen veranstaltet, die jetzt in einer Publikation festgehalten werden, die im Verlag von Orell Füßli & Co. in Zürich erschienen ist. Von den damals im Museum ausgestellt gewesenen 200 Bildern sind 68 für die Veröffentlichung in Buchform ausgewählt worden, der Dr. Georg Reinhart und Dr. Paul Fink eine literarische Einführung vorausgestellt haben. Der Anhang verzeichnet außerdem kurze Biographien der in den Bildnissen berücksichtigten Künstler, meist aus der Feder der Dargestellten.

Der Kunstverein zu Winterthur versendet soeben seinen X. Jahresbericht nebst Mitgliederverzeichnis, der wiederum von der erfolgreichen und wichtigen Tätigkeit gerade dieser Gesellschaft überzeugt.

Über Kleinbauten und Siedelungen

ist im Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart ein reich illustriertes Werk erschienen, dessen Material der Herausgeber der „modernen Bauformen", Dr. C. H. Baer, zusammengestellt hat. Außer 164 Abbildungen gibt der Band noch 338 Pläne, Grundrisse und Schnitte, die sämtlich von kurzen erläuternden Beschreibungen begleitet sind, die alles Wissenswerte über die Entstehung und Ausführung der einzelnen Anlagen enthalten und wesentlich dazu beitragen, den praktischen Wert der Veröffentlichung zu erhöhen. In der Tat kommen hier eine Reihe der führenden Architekten mit ihren besten Arbeiten zu Worte. Der Preis des Bandes beträgt M. 35.—.

Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert

hat Else Cassirer in einem bei Bruno Cassirer, Berlin, jetzt in 2. Auflage erschienenen Bande zusammengestellt (670 S. mit 176 Abb., geb. M. 32.—). Wir besitzen in Einzelausgaben eine große Reihe interessanter Künstlerbriefe; in dieser Zusammenfassung, die von Chodowiecki, für den seine hausbackenen Briefe so charakteristisch sind, bis van Gogh geht, ergibt sich eine Kunstgeschichte in Briefen, die in die Art des Schaffens des Einzelnen sicherlich tieferen Einblick gewährt, als manches Buch über die Kunst unserer Zeit.

Die Kunst der Griechen

behandelt Prof. Arnold von Salis in einem Werk, in dem zum ersten Male der Versuch gemacht wird, den gesamten Entwicklungsgang der griechischen Kunst in seinen organischen Zusammenhängen zu schildern. Das Buch erscheint im Verlag von S. Hirzel, Leipzig, und kostet M. 16.— geh., M. 19.— geb.

Rilkes Rodinbuch

kommt im Inselverlag in neuer Auflage (16. bis 25. Tausend) heraus. Es enthält 96 ganzseitige Abbildungen und kostet in Halbleinen gebunden M. 12.—.

Max Klingers Kreuzigung Christi

Prof. Dr. Julius Vogel gibt in einem bei E. A. Seemann, Leipzig, erschienenen Buch eine genaue Geschichte des berühmten Bildes des Leipziger Museums mit den Studien dazu. Ein Selbstbildnis Klingers ist beigefügt. (Geb. M. 30.—).

Der silberne Spiegel

betitelt sich eine neue „Zeitschrift für neue Kunst und Kritik", die Ernst Rothschild im Verlag Der silberne Spiegel in Dresden herausgibt. Als künstlerische Mitarbeiter werden Meidner, von Mitschke-Collande, Lasar Segall u. a. genannt.

Keltische Kunst

Im Verlag Der Sturm, Berlin, ist eine kleine illustrierte Schrift unter dem obigen Titel erschienen, die Max Verworn zum Verfasser hat. Die Arbeit, die rein künstlerisch sehr interessante Streiflichter auf manche Erscheinungen der jüngsten Gegenwart wirft, versucht einen Überblick über die keltische Kunst zu geben, deren Elemente zum Teil in der deutschen Kultur aufgegangen sind. Sie weist nach, daß diese Kunst „in ihren Wirkungen weit über Altertum und Mittelalter hinaus bis in die neuere Zeit hineinragt" und daß die Lebensfähigkeit dieser keltischen Kunst durch ihre „ornamentale Ideoplastik" bedingt ist. r.

Wasmuths Kunsthefte

Verlag Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin; Schriftleitung Dr. H. Th. Bossert.

Eine Folge von Heften, in denen die Kunst aller Zeiten und Völker in ihren bedeutendsten und kennenswertesten Werken behandelt und bildlich vorgeführt werden soll. Bislang liegen uns vor Nr. 4 und 5. Letztere hat Oscar Gehring zum Verfasser und behandelt das Thema „Plakatkunst und Revolution". Nr. 4 lautet „Danzig — eine deutsche Stadt". Der Text von Fritz Stahl wird durch 13 Stadtansichten und eine Zeichnung von Peeters illustriert. Danzig ist gegenwärtig mit in den Vordergrund des allgemeinen Interesses gerückt. Deshalb wird das Heft besonderer Beachtung begegnen. — Wir wollen nicht verfehlen, bei dieser Gelegenheit

auf die Monographie „Danzig" von August Grisebach (Band 6 der Sammlung „Stätten der Kultur", Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig) hinzuweisen. Sp.

Neue Erde Halbmonatsschrift München; Herausgeber Friedrich Burschell; Dreiländer-Verlag. Ziel: Erneuerung der Herzen, Revolutionierung des Einzelnen durch Zeitartikel, Dichtung, Graphik im jungen Geiste. Die gut geleitete, lebensvolle Zeitschrift besteht seit Januar 1919. Sp.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Ein Bund der deutschen Gebrauchsgraphiker

hat sich in Berlin gebildet, der die wirtschaftlichen Interessen der Künstler vertreten will. Vorsitzender ist O. H. W. Hadank, zum Ehrenausschuß gehören Bruno Paul und Lucian Bernhard in Berlin, Tiemann in Leipzig, Hohlwein und Ehmcke in München. Der Jahresbeitrag beträgt 50 M., kann aber auf Antrag bis 5 M. ermäßigt werden. Zahlreiche Anmeldungen und namhafte Stiftungsbeiträge sind bereits aus allen Teilen des Reiches eingelaufen. Die Geschäftsstelle ist in Charlottenburg, Kantstr. 159.

Darmstadt

Die radikalen Künstler Darmstadts und der Peripherie haben sich zu einer Sezession zusammengeschlossen. Ausstellungen werden veranstaltet. Neueste Literatur wird gepflegt. Das Programm sieht unter anderem das dichteste Herantragen der Kunst an die werktreibende Bevölkerung vor, um den politischen, künstlerischen und kulturellen Kontakt endlich zu errichten. Angehörige: Antes, Babberger, Beckmann, Eberz, Engert, Edschmid, Ewald, Fabry, Gunschmann, Habicht, Hensler, Haubach, Heuser, Hoetger, Keil, Meidner, Herta Michel, Wilhelm Michel, Mierendorff, Nebel, Schiebelhuth, Würth.

Verschiedenes

Thorn Prikkers monumentale Glasfenster

die, wie man sich erinnert, auf der Werkbundausstellung 1914 in Köln einem starken Unwillen begegneten, da sie bekanntlich für eine Kapelle in Neuß bestimmt gewesen sind, sollen jetzt probeweise in der Kirche eingebaut werden. Im Interesse der modernen Kunst ist zu wünschen, daß sich der Kölner Erzbischof, von dem man gewiß kein Verständnis für die Tendenzen der Bestrebungen auf künstlerischem Gebiet erwarten kann, mit der Tatsache abfindet und endgültig die Genehmigung zur Aufstellung der Glasfenster erteilt.

Die zweite Entwurfs- und Modellmesse in Leipzig

Die Erfahrungen, die man bei dem ersten Versuch auf der Frühjahrsmesse gesammelt hat, sollen für den weiteren Ausbau der Entwurfs- und Modellmesse, die zum zweiten Male zur kommenden Herbstmesse stattfindet, nutzbar gemacht werden. Am 20. Juni hat sich in Leipzig ein Sachverständigenausschuß für die Entwurfs- und Modellmesse gebildet, dem Künstler, Fabrikanten und Kaufleute neben Vertretern des Meßamts und der Presse angehören. Ihm sind u. a. auch Prof. P. Behrens, Prof. A. Niemeyer und Prof. Schmuz-Baudiß beigetreten. Dieser Ausschuß hat die Richtlinien festgelegt, nach denen die Entwurfs- und Modellmesse künftig angelegt werden soll.

Die Beteiligung an der Messe durch Ausstellung von Entwürfen und Modellen ist für Künstler und Kunsthandwerker gebührenfrei. Um minderwertige Arbeiten von der Messe fernzuhalten, unterliegen die angemeldeten Entwürfe für die Zulassung der Beurteilung durch einen Aufnahmeausschuß in Leipzig, der sich zu zwei Dritteln aus Künstlern und einem Drittel aus Fabrikanten und Händlern zusammensetzt. Über die Arbeiten von Schülern der Akademien, Kunstgewerbeschulen und anderer öffentlichen Schulen entscheiden zunächst die Schülerausschüsse im Einvernehmen mit den Lehrkörpern oder den Leitern dieser Anstalten. Die Sendungen sind an das Meßamt für Mustermessen, Entwurfs- und Modellmesse, Leipzig, zu richten und müssen bis zum 16. August in Leipzig eingegangen sein.

München

Am 27. Juni wurde in der Galerie Caspari auf S. 425 abgedruckte Bild von einer Staffelei gestohlen; der Dieb hat das Bild aus dem Rahmen genommen.

Es ist der Kopf eines Bauernmädchens von Wilhelm Leibl, Öl auf Holz, 24×17½ cm. Eine Verwertung des Bildes dürfte nicht leicht möglich sein, da der Fall sofort den Händlern und der Presse mitgeteilt wurde. Man möchte daher vermuten, daß es sich um einen Diebstahl eines Liebhabers handelt. Für die Wiedererlangung des Bildes hat die Galerie Caspari eine Belohnung von M. 3000.— ausgesetzt.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Frankfurt a. M.

Vom 7. bis 12. Juli findet eine Reihe Versteigerungen bei Prestel statt, deren wichtigste die geschlossene Sammlung mittelalterlicher Holzskulpturen von Walter Carl-Frankfurt bringt. Diese Sammlung, der Prof. G. Swarzenski ein Vorwort geschrieben hat, unterscheidet sich von ähnlichen durch ihren gefühlsmäßigen Charakter, da sie nicht nach Schülern oder Meistern, sondern nach der Stärke und Besonderheit des Ausdrucks, des Charakteristischen, zusammengebracht ist und mit Werken von M. Beckmann eine sehr merkwürdige und persönliche Einheit im Geiste gebildet hat.

Außerdem gelangt eine große Sammlung alter und neuer Graphik, ein mannigfacher Bestand aus einem süddeutschen Kunstgewerbe-Museum und der Nachlaß Dr. O. Manskopf-Frankfurt (Kunstgewerbe usw.) zur Versteigerung.

P. F. Schmidt.

London

Bei Sotheby's wird am 8.—11. Juli der letzte Teil der Huth-Bibliothek versteigert, die Buchstaben V—Z des Katalogs. Unter den vielen Seltenheiten, die in dieser Sammlung vorkommen, dürften besonders umstritten werden ein Caxton-Druck der Aeneide von 1490, eine Legenda aurea des Jac. a Voragine von 1493, verschiedene Ausgaben des Mundus Novus von Am. Vespucci u. a. m.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Die Mij. voor Beeldende Kunsten

in Laren und Amsterdam — bisher unter der Firma Larenscher Kunsthandel bekannt — verschickt einen interessanten, reich illustrierten Prospekt in deutscher Sprache, der den Werdegang des verhältnismäßig jungen, aber rasch groß gewordenen holländischen Hauses in anziehender Form schildert. Interessenten seien auf das Schriftchen hingewiesen.

Die „Maatschappij" veranstaltet regelmäßig Verkaufsausstellungen ausländischer und niederländischer Kunst. Der Gewinn wird für die Ausbildung junger Künstler und zum Ankauf von Gemälden für Museen verwendet. Sie ist Eigentümerin von einem der schönsten alten Häuser auf der „Heerengracht", das vermutlich von Jacob van Campen erbaut wurde.

Wilh. Leibl.
Kopf eines Bauernmädchens.

Die Direktion liegt in den Händen von H. van Harpen. Die Verwaltung der „Maatschappij" besteht aus H. C. Rehbock, Dr. A. Pit, Allard Pierson, Mr. G. Viffering, Jhr. Alex. van Lennep, während die ersten Künstler auf jedem Gebiet als Ratgeber dienen.

Die Maatschappij wird ihr bisheriges Tätigkeitsgebiet durch Veranstaltung großer Kunstauktionen erweitern.

Neue Bronzeplastik

Die Leipziger Kunstfirma und Bildnerei Brückner & Kneisel hat von dem begabten Bildhauer Rudolph Saudek-Leipzig drei Masken von Gerhard Hauptmann, Artur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche anfertigen lassen, die sie den deutschen Kunstfreunden anbietet. Ein Prospekt mit einem Geleitwort von Dr. Karl Blanck-Leipzig wird sowohl der künstlerischen Bedeutung der Saudekschen Arbeiten wie auch dem hier gemachten Versuch gerecht, ohne Preisgabe der Wertung als Original dennoch diese Köpfe dem Kunstmarkt in einigen Abgüssen als Kunstobjekt zuzuführen. Die Preise der Masken belaufen sich durchschnittlich auf M. 600.— bis M. 800.—. Abgüsse in getöntem Gips, die als Zimmerschmuck besonders empfehlenswert sind, kosten M. 25.—.

Berlin

Auf dem Berliner Kunstmarkt ist eine beachtenswerte Neugründung, die Galerie van Diemen und Co., G. m. b. H. erfolgt. Die wissenschaftliche Leitung des neuen Unternehmens liegt in den Händen des bisherigen Direktorialassistenten am Kaiser-Friedrich-Museum Dr. Eduard Plietzsch. Mit dem Ankauf der berühmten Berliner Sammlung Karl v. d. Heydt, die Werke von van Dyck, Ruysdael, Kuyp, Guardi

usw., sowie zwei Gemälde Rembrandts enthält, hat die Kunstsammlung gleichsam ihr Programm aufgestellt: Gemälde alter Meister von nur höchster Klasse zu führen. Die provisorischen Räume der Galerie van Diemen befinden sich Wilhelmstraße 41.

Leipzig

Der Verlag von Friedrich Dehne, Tröndlinring 3, der besonders moderne Graphik pflegt, versendet soeben einen illustrierten Prospekt unter dem Titel „Zeitgenössische Graphik", der Originalwerke von Walter Klemm, Kurt Hoelloff, K. F. Zähringer, Ludwig von Hofmann und Alois Kolb ankündigt, über die in anderem Zusammenhang gesprochen wird (s. S. 417 dieses Heftes).

Mannheim

Aus der Frankfurter „Beckmann-Ausstellung" der „Vereinigung für Neue Kunst" im Kunstsalon Tiedemann und Uzielli wurde das Gemälde „Christus und die Sünderin" an die Kunsthalle in Mannheim verkauft.

München

Unter dem Namen Kunstsalon Ritthaler hat sich hier in dem Hause Leopoldstraße 56 eine Kunsthandlung aufgetan, über deren Bestrebungen zunächst Näheres nicht verlautet.

Neue Kataloge

A. Bagel, Verlag, Düsseldorf, Grafenberger Allee 98. Moderne Graphik. Steinzeichnungen von Adolf Uzarski, Radierungen von Heinrich Otto, Holzschnitte von Richard Schwarzkopf.

Hugo Helbing, Kunsthandlung und Antiquariat, München, Wagmüllerstr. 15. Auktionskatalog. Ölgemälde moderner Meister. — Katalog des Nachlasses Georg Nicklas, Berlin, Ölgemälde moderner Meister.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Buchhändler und Antiquar. Kat. 471. Juni 1919. Graphische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, Miniaturmalerei des Mittelalters und der Renaissance, Ornamentstiche.

F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M., Buchgasse 11a. Versteigerungskatalog 73. Alte und moderne Graphik. Darunter wertvolle und seltene Blätter von Aldegrever, H. S. Beham, Chodowiecki, Cranach, Edelink, Goltzius, Hollar, Ostade, Schongauer, Wille u. a. Reichhaltige Werke von Dürer und Rembrandt. Ferner Handzeichnungen, Lithographien, Holzschnitte, Radierungen von Boehle, Forain, Goya, Herkomer, Kalckreuth, Kampf, Kollwitz, Leibl, Liebermann, A. v. Menzel, Meid, Rops, Spitzweg, Stauffer-Bern, Zorn u. a. Umfangreiche Werke von Klinger und Thoma in seltenen Probe- und Zustandsdrucken, japanische Farbenholzschnitte.

Versteigerungskatalog 74. Ölgemälde von Meistern des 19. Jahrhunderts.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **14**	24. Juli	Heft **14**	18. Juli
„ **15**	7. August	„ **15**	31. Juli
„ **16**	21. August	„ **16**	15. August
„ **17**	4. September	„ **17**	29. August

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma CURT HOELHOFF, LEIPZIG, Fockestr. 23IV, bei. Wir bitten um Beachtung desselben.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Entwurfs- u. Modellmesse

Vermittlungsstelle für Künstler und Fabrikanten

in Verbindung mit der

Leipziger Herbst-Mustermesse

31. August bis 6. September 1919

im Neuen Rathaus, Leipzig

Festsaal und Obere Wandelhalle

Ausstellung und Verkauf künstlerischer Entwürfe und Modelle für Metallwaren, Schmuck, Möbel, Schnitzereien, Intarsien, Drechslerarbeiten, Spielzeug, Gebrauchs- und Ziergläser, Glasbilder u. Spiegel, Keramik aller Art, Bauplastik, Wirk- u. Webwaren, bedruckte Stoffe, Gardinen, Spitzen und Stickereien, Perlarbeiten, Teppiche, Linoleum, Plattenbelag, Tapeten, Buchbinderarbeiten, Diplome, Mappen, Packungen, Plakate, Postkarten usw.

Anmeldungen von Künstlern sind zu richten an das

Meßamt für die Mustermessen in Leipzig

Julius Klinkhardt

Kunstanstalt für Reproduktionstechnik

Fernsprecher Nr. 4813 * **Leipzig** * Liebigstraße Nr. 4-8

Autotypien in Messing, Kupfer und Zink · Strichätzungen · Spezialität: Klischees für Drei- und Vierfarbendruck · Photographie · Zeichnung und Retusche
Galvanoplastische Anstalt · Stereotypie

Kostenanschläge, Muster und Entwürfe auf Verlangen

BUCHHANDLUNG
BENDER
DRESDEN-A
WAISENHAUSSTR. 25
FERNSPRECHER 10548

In den behaglichen Räumen liegen in häufigem Wechsel alle Neuerscheinungen sowie seltene ältere Werke aus

ZEITGENÖSS. BUCHKUNST
MODERNE LITERATUR
IN ERST-AUSGABEN
ILLUSTRIERTE BÜCHER
BÜCHER DER ARCHITEKTUR, DER KUNST UND DES KUNST-GEWERBES

Alb. Rößler, Photograph
Lichtenrade bei Berlin
empfiehlt sich für
Aufnahmen zu künstlerischen und wissenschaftlichen Zwecken (Architektur + Plastik + Gemälde + Farbenaufnahmen + Uvachrom und Diapositive)
in und außerhalb Berlins

Berlin W 35
Blumes Hof 9

Blumenreich's Versandhaus
G. m. b. H.

kauft
Böcklin — Feuerbach
Marées

Danzig
Von August Grisebach
mit Zeichnungen von Paul Renner
Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—

Die reizvolle Monographie der urdeutschen Ordens- u. Hansestadt ist über das gegenwärtige Zeitinteresse hinaus von Wert, ist sie doch nicht nur für den Tag geschrieben. Vielleicht greift dieser und jener gerade jetzt gern zu dem Buch, um sich aus eigener Kenntnis über den deutschen Charakter der Stadt zu unterrichten.
....

Klinkhardt & Biermann, Leipzig

Erfolgreiche
Insertion
garantiert
Der Cicerone

Am **Landesmuseum der Provinz Westfalen** in Münster ist zum 1. Oktober die Stelle eines Assistenten durch einen Doktor der Kunstgeschichte zu besetzen. Anfragen oder Bewerbungen sind bis zum 1. Sept. an den Direktor zu richten.

Bernhard Hoetger[1]

Mit 10 Abbildungen | Von C. E. UPHOFF

Die große Zeitwende, die ſeheriſche Menſchen ſchon des 19. Jahrhunderts ſich als unabwendbares Schickſal vorbereiten ſahen, iſt über uns gekommen.

Nun iſt Stunde um Stunde ein raſendes Fallen und Vergehen. Nun iſt ein großes Gericht der Menſchen über die Menſchen.

Wer geſtern noch auf Thronen mit Ruhm umpurpurt ſaß, ſchleicht heute entlarvt als ein kläglicher Wicht einher.

Wer geſtern noch als Geiſtiger und Führer hoch geprieſen wurde, der muß ſich heute notgedrungen oder gezwungen für unfähig bekennen, den neuen Aufgaben auch nur ins Geſicht zu ſehen.

Alle Größe der nahen und fernen Vergangenheit iſt fragwürdig geworden.

Ein tiefer Verdacht gegen alles Geſtrige ſchlich ſich in die Menſchen —, ein ſchlimmer Verdacht gegen alle, die Große und Führer hießen, die als Große und Führer Achtung, Unterordnung und blinden Glauben forderten.

Das Elend der unzähligen darbenden Leiber und dürſtenden Seelen reckt ſich wie eine drohende Fauſt gegen den Himmel und gegen das Vergangene.

Es wurde ihnen offenbar, daß ſie betrogen und zum Selbſtbetrug verleitet wurden.

Es wurde ihnen offenbar, daß ſich der Geiſt zum Ungeiſt und alſo der Menſch zum Unmenſchen verwandelte. Denn Menſch ſein, das heißt geiſtig ſein.

Geiſtig ſein aber iſt die Gabe zur inneren Schauung und zur ſchöpferiſchen Geſtaltung neuer Lebensinhalte und Lebensformen.

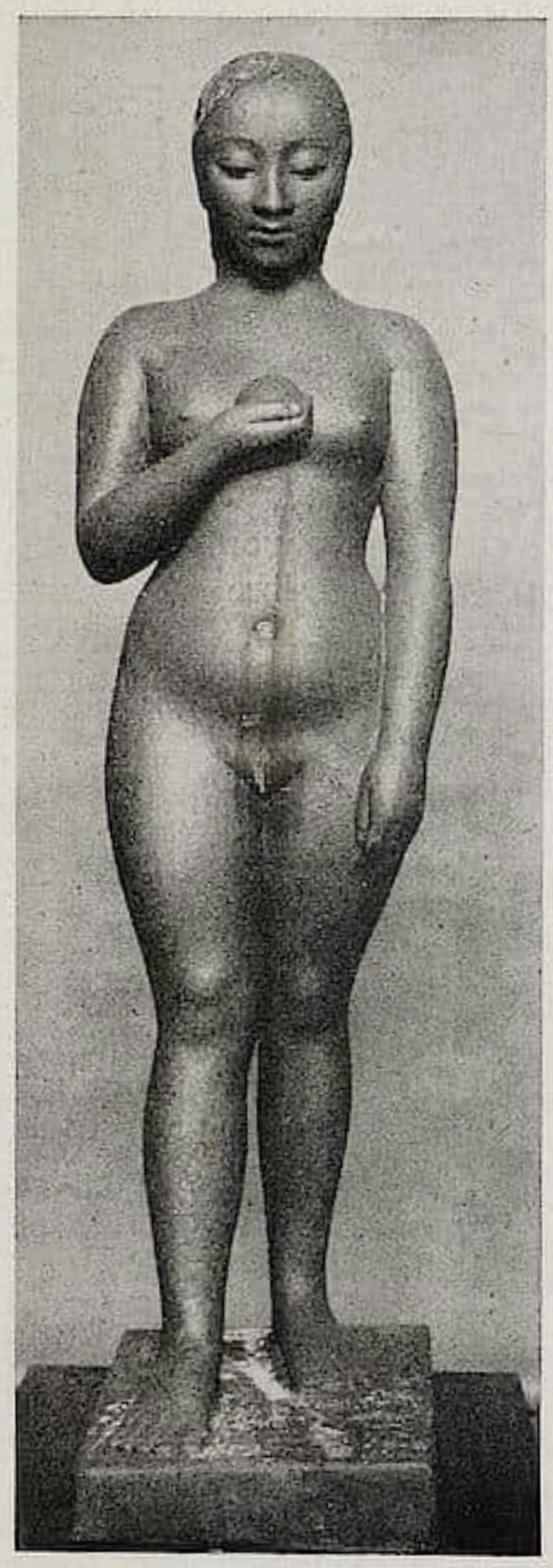


Abb. 1. Bernhard Hoetger. Eva.

Schöpferiſch ſein aber iſt das Vermögen, ungeformtem Geiſt und ungeformter Materie lebenausſtrahlende Lebendigkeit geben zu können.

Die Führer von geſtern aber waren nicht geiſtig gerichtet, ſondern kapitaliſtiſch. Sie lebten von dem in der Geſchichte aufgeſpeicherten Geiſt als von dem ihnen übererbten, ihnen zur Nutznießung dienenden Geiſtkapital.

Die Führer von geſtern waren auch nicht ſchöpferiſch. Sie vermochten die überkommenen Formen und Inhalte —, das überlieferte Leben nur zu variieren und zu analyſieren.

Es fehlte ihnen die Fähigkeit zur inneren Schauung und ſchöpferiſchen Geſtaltung; ſie waren ungeiſtig und unkünſtleriſch.

Wenn aber den Füh-

[1] Die Wiedergabe der Hoetgerſchen Werke erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Kunſthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.

Die Schriftleitung.

Abb. 2. Bernhard Hoetger.
Figur vom Vogelbrunnen, Mainz.

rern Geiſtigkeit und Schöpfertum mangelt, dann wehe der Menſchheit, die ihnen folgt! Und dann wehe den Führern, wenn die Menſchheit ſich als betrogen entdeckt!

* * *

Der Sehende weiß, daß die Novemberrevolution von 1918 das Gericht vollzogen hat.

Sie ſchuf jene Leere, in die allein der ſchöpferiſche Geiſt das neue Leben —, die lebendigen Grundlagen zu neuem Leben ſtellen kann. Sie ſchuf jene Leere, die alle, welche ſich Führer nannten, auf die entſcheidende Probe ſtellt.

Sie haben die Probe nicht beſtanden.

An die Stelle der Leere iſt das ungeiſtige, ungeſtaltete Chaos getreten, in dem die Kräfte und Unkräfte, die ungeſtalteten Mächte und die geſtaltlos gewordenen Ohnmächte durcheinanderwühlen und gegeneinanderwüten. Und die, welche Führer waren, ſind ratloſe Herde geworden.

Ihre entliehenen Geſetze finden niemanden mehr, der ihnen gehorcht, und ihre abgeleiteten Programme niemanden, der ſie anwenden kann.

Sie ſind gerichtet.

Sie ſind ihrem Volke falſche Propheten geweſen.

Sie haben ihr Volk, das ſie aus ſeinem Schoße erzeugte und emporhob, an ihren Machtdünkel und an ihre Führereitelkeit und an jene verraten, die ihrer Eitelkeit und ihrem Dünkel ſchmeichelten.

Sie haben ſich zu Popanzen der Schmeichler herabgewürdigt —, ſich von ihnen mit billigem Ruhm und klingendem Gold bezahlen laſſen.

Sie haben um Judaslohn ihr Volk, den Geiſt und das Schöpfertum verraten.

Darum werden ihre Worte und Werke der Menſchheit, die neu heraufkommen wird, nichts gelten.

* * *

Eine neue Menſchheit wird heraufkommen, das heißt: ein neuer Geiſt will kommen. Denn Menſch ſein, das heißt geiſtig ſein.

Vom Geiſte her wird alles menſchliche Tun und Laſſen geformt und gerichtet.

Durch den Geiſt vermag der Menſch Neues, Niedagewe ſenes zu erzeugen und zu geſtalten.

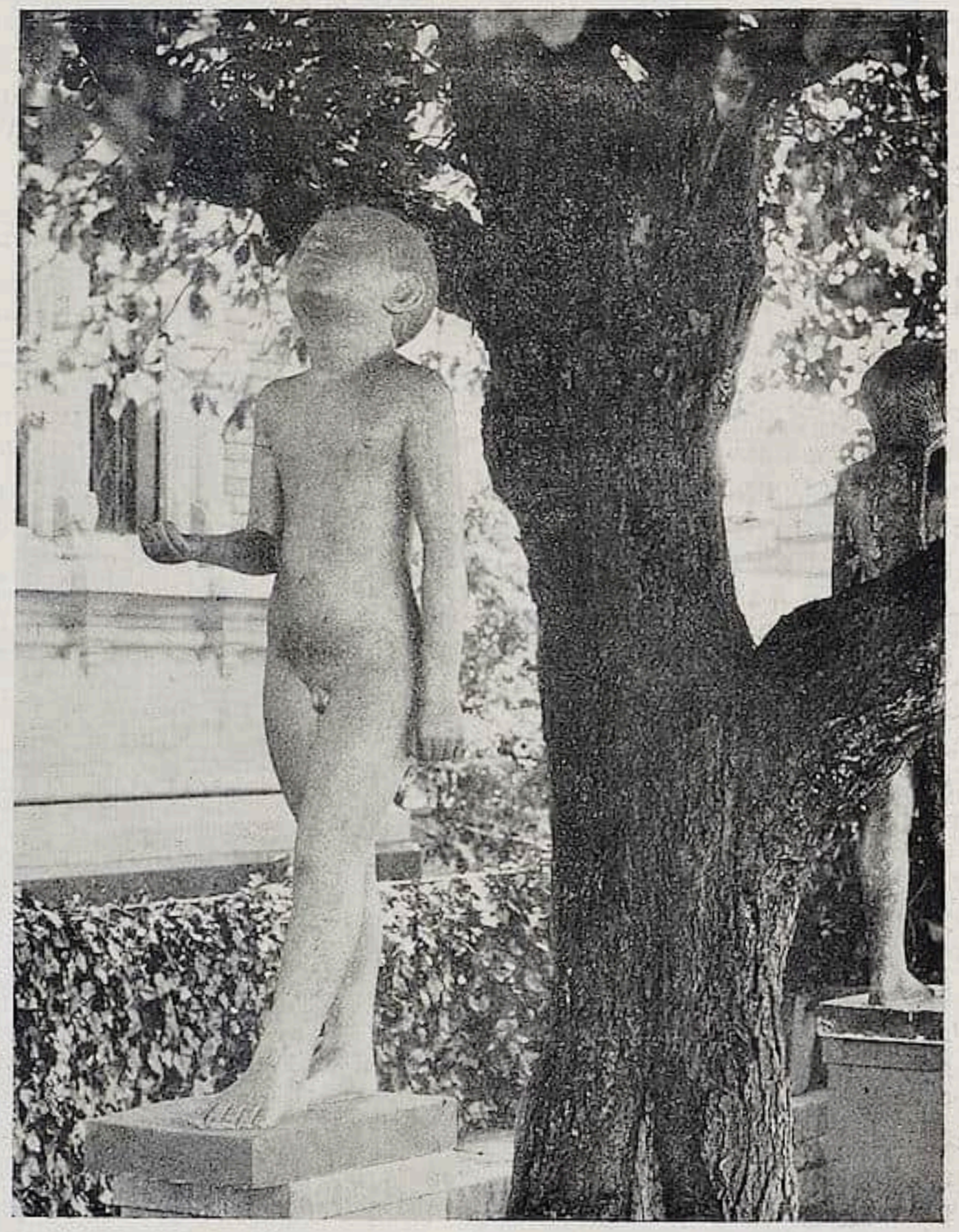


Abb. 3. Bernhard Hoetger. Detail, Vogelbrunnen, Mainz.

Die neue Menſchheit ruht ſchon im Schoße der alten, nun untergehenden.

Sie hat ſich ſchon in der Vergangenheit zage angekündigt. Wer Augen hat, zu ſehen, der ſieht.

Ihr Geiſt hat ſchon zaghaft zu ſtammeln —, ihr Schöpferiſches ſchon zu geſtalten verſucht. Wer Sinne hat, zu vernehmen, der vernimmt.

Der neue Menſchengeiſt regt ſich hier und dort. Er iſt noch zu verſtreut, um mächtig zu ſein. Er drängt nach Gemeinſchaft.

Gemeinſchaft iſt das erſte, was der neue Geiſt geſtalten will.

Es iſt grauſam ſchwer, in der Unendlichkeit des Geſchehens und zugleich im Chaos der Zeit einſam zu ſtehen.

Abb. 4. Bernhard Hoetger. Flug.

Die erſte Sekunde der Schöpfung eines Neuen iſt ſo unſäglich verantwortungsvoll.

Noch wirbeln die Gegenſätze ringsum —, noch toſt das Ungeſtaltete durcheinander —, noch iſt der einſame Menſchengeiſt das einzige Wirkliche in allem Unverwirklichten.

Der Geiſt ſucht Gemeinſchaft; er ſchafft Gemeinſchaft —, den Geiſt, der ihm gleich iſt.

Nun kann er ſich ſehen, fühlen, empfinden — in der Gemeinſchaft.

Nun lebt er —, nun iſt er wirklich durch die Gemeinſchaft und ſie durch ihn.

Nun kann er körperlich einſam ſein, aber im Geiſte iſt er es nicht mehr.

Nun breitet ſein Gemeinſchaft gewordener Geiſt ſich aus. Er wird Menſchheitsgeiſt. Nun iſt das erſte Schöpfungswerk vollbracht. Nun ſteht es lebendig da —, wächſt und vermehrt ſich, bildet ſich zu Gemeinde und Volk.

Nun iſt der Geiſt mächtig in ſeiner Gemeinſchaft —, in ſeinem Volk. Und mächtig iſt ſein Volk in ihm.

Nun überwindet er mit ſeinem Volke das Chaos —, nun geſtaltet er die Erde wohnlich —, nun verankert er ſich in der Unendlichkeit —, nun ſtellt er die neue Zeit in ſie hinein und mit Werken und Taten wird ihre Geſchichte geſchrieben.

Nun werden aus dem Geiſte der Gemeinſchaft die Äcker beſtellt und die Werkzeuge ge-

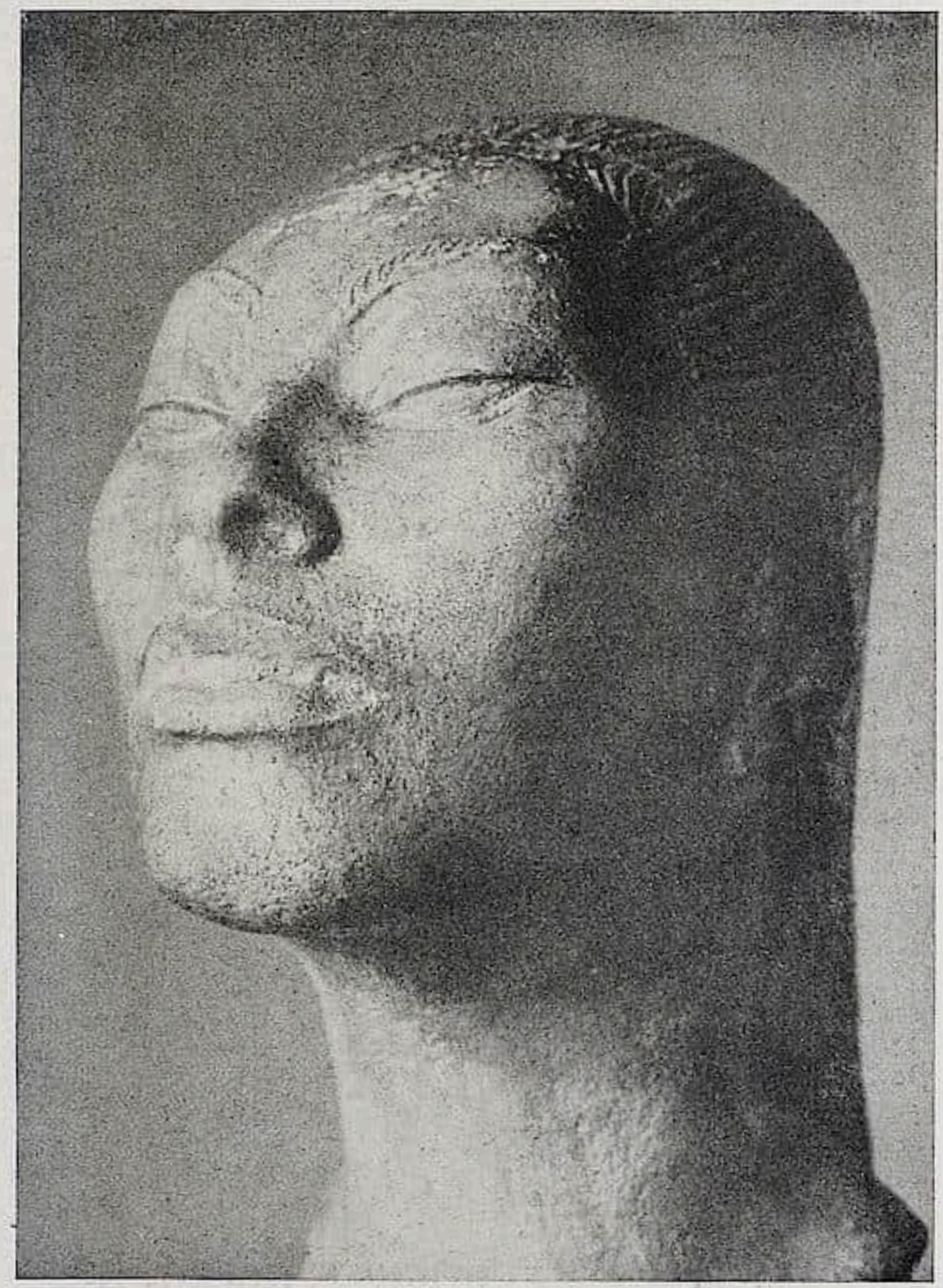


Abb. 5. Bernhard Hoetger. Frau Dülberg.

ſchmiedet. Nun werden aus ſeinem Geiſte, der die Gemeinde —, das Volk beſeelt, Tempel errichtet, geſchriebene, gemalte, gemeißelte und Stein um Stein aufeinandergefügte. Nun wachſen lebendige Zeugniſſe der lebendigen Gemeinſchaft zahllos empor zum Himmel.

Nun ſteht der Geiſt im Zenith ſeiner gemeinſchaftumfaſſenden, gemeinſchafterfüllenden, ſchöpferiſchen Lebendigkeit!

Nun iſt er in allem und alles in ihm!

Nun iſt ſein Schöpferwille erfüllt!

* * *

Aus der Seele Bernhard Hoetgers habe ich dieſe Worte an das Licht, in dieſe Zeit geſtellt. Sie ſollen für dieſen Künſtlermenſchen vor dem Gericht der Gegenwart zeugen. Sie ſollen alle verderbten Wünſche, Forderungen, Hoffnungen, die von geſtern und von Geſtrigen noch an ihm haften, verjagen. Sie ſollen eine reine Atmoſphäre um ihn ſchaffen. Sie ſollen ihm unverhüllt und endgültig ſeine Beſtimmung zeigen, und ſie ſollen die Menſchen um ihn —, ſie ſollen ſein Volk darauf hinweiſen, wie es ihm nahezutreten und welche Aufgaben es ihm zu ſtellen hat. Sie ſollen ihm zeigen, daß er ſchöpferiſcher Geiſt iſt —, zur Gemeinſchaftsbildung berufen.

Was fruchtet es in dieſen Tagen des großen Vergehens und Neuerſtehens, einem Künſtler zu bezeugen, daß er auch ein Künſtler iſt?

Was hätte es für einen Zweck, eine lange Rückſchau über Geſchaffenes zu halten, wo es einzig auf das zu Schaffende ankommt?

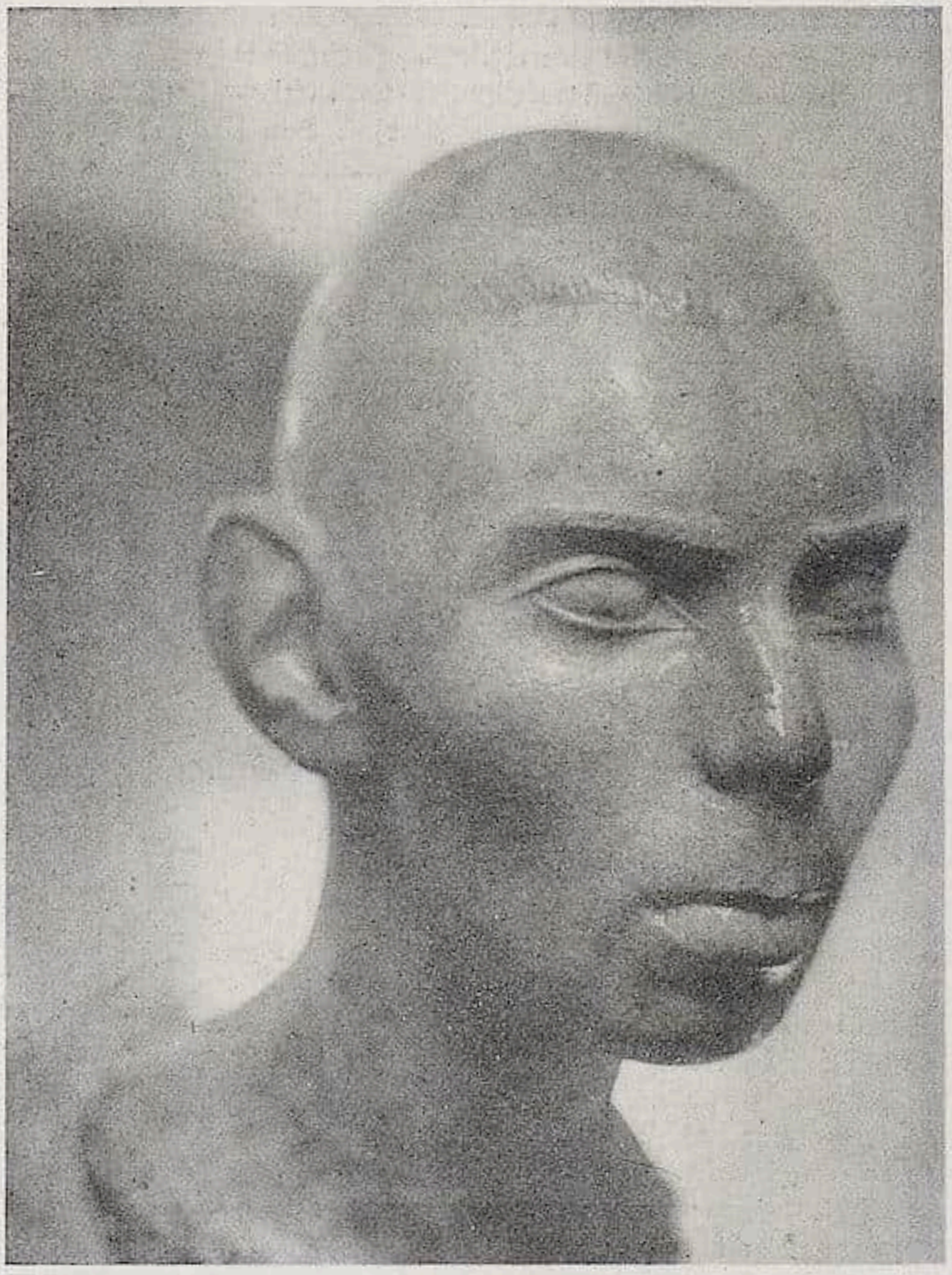


Abb. 6. Bernhard Hoetger. Ewald Dülberg.

In den äſthetiſchen Cliquen von geſtern, die immer noch nicht begreifen, daß ihre Zeit vorbei iſt, wird viel für und wider Hoetger geſtritten. Ich könnte neuen Zündſtoff in dieſen Streit werfen, indem ich den Cliquen ſagte und bewies, daß ſie nichts vom Weſen der Bildhauerei im allgemeinen und deshalb auch nichts von der Hoetgerſchen Bildhauerei im beſonderen verſtehen. Und noch mehr: daß ſie vom Weſen der Kunſt und ihren daraus ſich ergebenden Aufgaben keine Ahnung haben. Aber wozu dies, wo der Streit und die Unwiſſenheit von geſtern heute die Menſchheit nicht mehr intereſſiert?

Heute iſt es allein weſentlich, zu ergründen, welche von den Menſchen, die geſtern das Prädikat „Künſtler“ trugen, für das beginnende neue Leben von Bedeutung ſind und weshalb —, wodurch ſie es ſind. Und wenn ſie ſelbſt ihre Bedeutung noch nicht klar erkannt —, ihre Sendung noch nicht voll überſehen haben, ſo muß ihnen der Weg zur Erkenntnis ihrer Beſtimmung geebnet werden, ſo muß man ihnen ihre Pflicht wie eine lodernde Fackel vorantragen.

Wer heute Führereigenſchaften hat — auf welchem Gebiete es auch ſei — der gehört der führerloſen Menſchheit ſo viel als ſich ſelbſt!

Dies war geſtern anders. Geſtern gehörten alle, die einige Fähigkeit zum Führen zeigten, dem Götzen Staat oder den Parteien.

Geſtern gehörten auch die Kunſtſchaffenden, die einige Führerqualität verrieten, den äſthetiſchen Zirkeln und den Mäcenen, den Kunſtunternehmern und -ſpekulanten, den Snobs und den „höher Gebildeten“.

Aber alle dieſe, die ſo verraten und verkauft waren, verkauft im buchſtäblichen Sinne gegen einige Silberlinge oder ein Direktorengehalt —, alle dieſe kommen für heute und morgen nicht mehr in Betracht.

Wer dem Götzen Mammon und ſeinen Helfershelfern ſeine Künſtlerſchaft und Kunſt überantwortet hat —, wer malte, dichtete, bildhauerte, muſizierte um des Geldes und ſeiner Annehmlichkeiten und nicht um des Geiſtes, des Schöpfertumes willen,

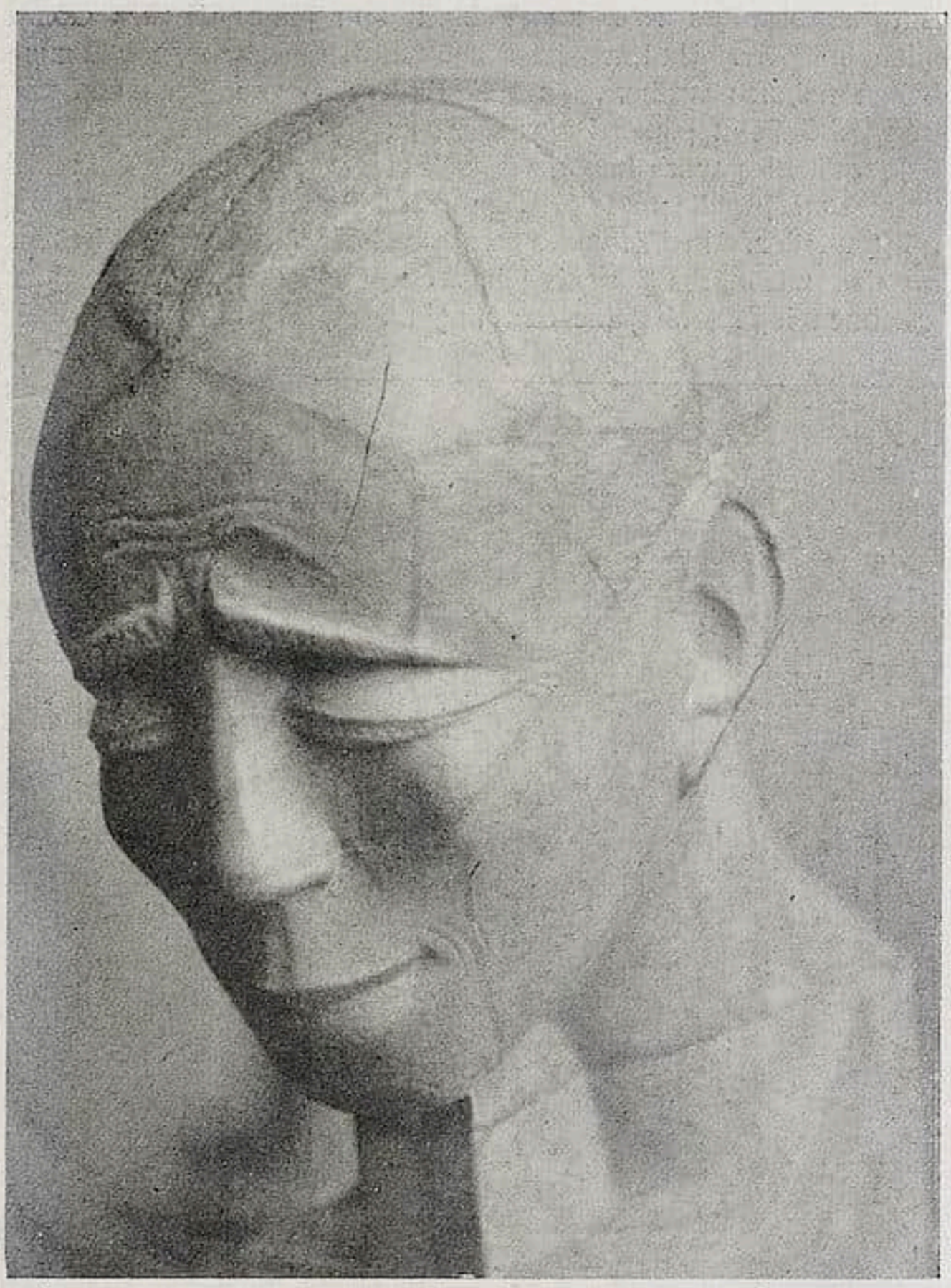


Abb. 7. Bernhard Hoetger. Tod.

wer ſich — ſei es aus welchen Gründen — zum Diener und Trinkgeldempfänger der Geſellſchaft in den Logen und erſten Rängen des Lebens degradierte oder degradieren ließ,

der ſteht als gewogen und für das neue Leben als zu leicht befunden da und möge ſein Daſein im Kreiſe derer, die dem großen Schutthaufen der Vergangenheit angehören, zu Ende vegetieren.

* * *

Bernhard Hoetger, an den auch die Verſuchung, ſich und ſein Schöpfertum gegen ein Linſengericht zu verraten, mehr als einmal herantrat, iſt der Gefahr nicht erlegen.

Auch er brauchte zwar zur Vollbringung ſeines Werkes Gönner und Geld; aber er blieb ihr Herr. Und wo ſie dreiſt wurden —, wo ſie beſtimmenden Einfluß auf ſein Leben nehmen wollten, da reinigte er ſich von ihnen und nahm lieber die Not, die treueſte Geſellin ſeines Daſeins, wiederum zur Geſellſchaft.

Jedoch, dies wäre kaum genug, um die Eignung eines Menſchen zu beweiſen, Richtungweiſer für die neue Zeit zu ſein. Anders noch muß er auf Herz und Nieren geprüft werden. In Weſentlicherem muß er ſich bewährt haben. Aus ſeinen Werken, die das untrügliche Zeugnis ſeines Geiſtes ſind, muß es ſich ohne dialektiſchen Aufwand erkennen laſſen, ob ſeine Sendung noch für heute gilt.

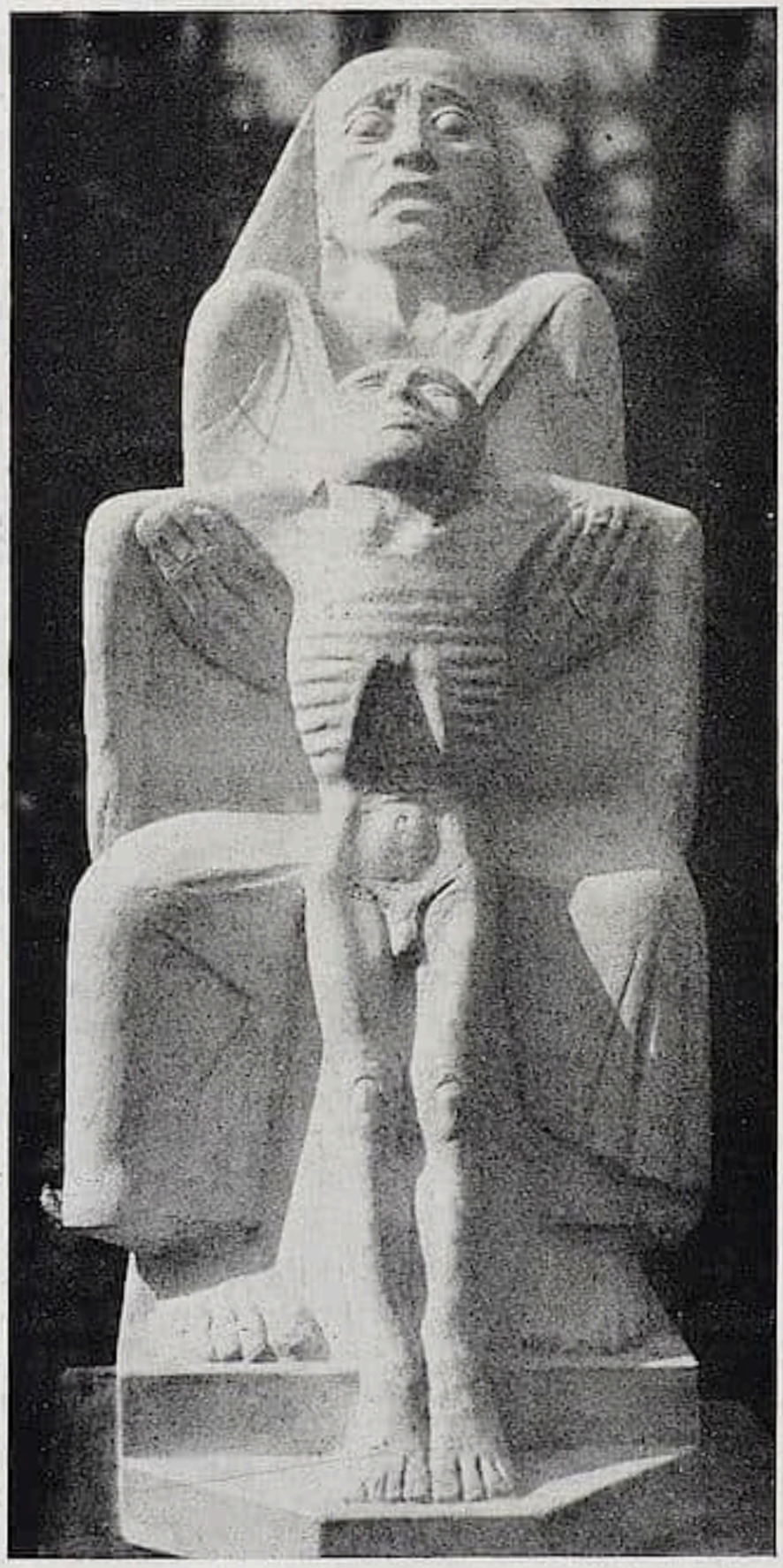


Abb. 8. Bernhard Hoetger. Mutter und Sohn. Revolutionsdenkmal für Bremen.

Ein zuſammenfaſſender Blick über Hoetgers Werdegang in ſeinen Werken bis dahin genügt.

Dieſes plaſtiſche und architektoniſche Werk ſpiegelt die Wege ſeines Volkes wie ſeine eigenen! Er zeigt, wie er gleich dem Volke auf dem Wege zur Gemeinſchaft im Geiſte iſt und zu der dieſe Gemeinſchaft umfaſſenden Form.

Und es weiſt auf ſeine Weiſe den Weg in die Zukunft.

* * *

Der Geiſt will aus der Vereinzelung heraus zur Einſchaft in der Gemeinſchaft kommen. Das Volk will das ſelbe. Bernhard Hoetger will das ſelbe.

Er konnte nie für den Bedarf von Cliquen ſchaffen. Er kann es heute weniger denn je.

Er kann den Inhalt und die Form ſeiner Werke nicht dieſer oder jener zeitlich äſthetiſchen Anſchauung anpaſſen.

In ſich hinein muß er gehen; zutiefſt in ſich hinein, nachdem er wie das Volk, dem er angehört, weit von ſich fort ſchweifte, um in irgendwelchem Geiſt ſeinen Geiſt und in irgendwelcher Form ſeine Form zu finden.

Das Volk hat ſich bei dieſem Schweifen verloren und iſt dadurch in die größte Not geraten. Es iſt Sklave des Ungeiſtes, des Beſitzes geworden.

Das Volk iſt ſeinen falſchen Führern überallhin gefolgt, um ſich, ſeine Aufgabe, ſeine Sendung, ſeinen Geiſt zu finden —, um die Gemeinſchaft mit der Menſchheit zu finden. Es hat ſie nicht gefunden; es iſt Sklave des Mammons geworden.

Das Volk hat es nicht gewußt und ſeine

Abb. 9. Bernhard Hoetger. Sent M'Ahesa.

falſchen Führer haben es nicht gewußt, daß der Geiſt nicht außen, ſondern nur innen zu ſuchen iſt und daß die Gemeinſchaft nicht geſucht, ſondern geſchaffen werden muß.

In ſich hinein muß es gehen, zutiefſt in ſich hinein, um den Geiſt zu finden, der die Gemeinſchaft ſchaffen kann.

Es iſt Hoetgers Aufgabe, auf dieſem neuen Wege ein Führer zu ſein. Denn er kann es ſein; ſeine Werke ſind kündende Zeichen. Sie haben Zukunft an ſich und in ſich. Sie waren nie äſthetiſche Experimente.

Der Geiſt, aus dem ſie erſtanden, war ſeiner Kraft und Beſtimmung noch ungewiß. Daher die Abirrungen und fehlgeſchlagenen Verſuche —, daher die ſchweifenden Inhalte und Formen —, immer zwar werkgerecht, aber nicht feſtgefügt.

Er verſuchte wie ſein Volk unbewußt in den Formen und Inhalten anderer, vergangener Kulturen ſeinen Geiſt —, den Geiſt ſeiner Zeit zu entdecken. Aber es gelang nicht. Das Volk verlor ſich und er ſelbſt fand nur Stückwerk ſeiner ſelbſt.

Es kamen ſchaffende Stunden, wo er ſeinen Geiſt ſchon faſt ſieghaft in den Händen hielt. Dann erſtanden Werke, von denen er ausrufen konnte: Das bin ich!, und in deren Anblick ein Volk, eine Menſchheit ſagen konnte: Das bin ich! Das iſt uns Einzelnen, mir Volk, mir Menſchheit der Abend, die Dämmerung, das Lächeln!

Da war er als Einer menſchheitsumfaſſend! Da wurde in ihm, in einem ſeiner Werke die Vielheit zur Einheit. — — —

Er ſchritt zur Architektur. Der Wille war in ihm, es zu zwingen. Es zu zwingen, daß in einem Bauwerk die vielfältig zerſpaltenen Künſte zu einer Kunſt und der vielfältig zerriſſene Menſchengeiſt zu einem Geiſte wurde.

Es entſtand der grandioſe Entwurf zu einer Fabrikſtadt.

Alltagsarbeit ſoll zu ewiger Bedeutung erhoben werden. Frohn ſoll zu freudigem Tun erwachſen. Alles: Fabriken und Wohnungen, Kunſtſtätten und Spielplätze —, alles ſoll zuſammen einen Tempelbau der Gemeinſchaft, des gemeinſamen Strebens und Arbeitens, der gemeinſamen Ruhe und Freude bilden.

Seit Jahrhunderten hat ein Architekt nicht mehr ſo umfaſſend gefühlt und gedacht. Aber das innerlich Erſchaute konnte noch nicht Wirklichkeit werden, weil diejenigen, welche in dieſem Tempelbau der Arbeit zuſammenwirken ſollen, noch nicht geiſtige Gemeinſchaft ſind. Weil ſie, Beſitzende und Beſitzloſe —, Arbeitgeber und Arbeitnehmer, noch Gegenſätzliches denken und wollen.

Hoetger muß es immer klarer erkennen und wir alle müſſen es immer mehr einſehen, was eigentlich Gemeinſchaft iſt, nämlich innerſte Zuſammengehörigkeit in einem Geiſte —, in einem Sehen eines Zieles, bei deſſen Erſtrebung jeder Einzelne ſeine Kräfte voll auswirken kann.

Gemeinſchaft iſt nicht dies, daß die Einzelnen in einander ähnlicher, ſichtbarer Geſtalt unter einander ähnlichen greifbaren Formen leben.

Gemeinſchaft iſt auch nicht, wo durch Zwang und Gewalt eine Scheingemeinſchaft exiſtiert.

Gemeinſchaft beſteht auch nicht da, wo alle ſich um das ſelbe ſtreiten —, um Geld und Gut, wie es noch geſtern geſchah. Sie iſt ebenſowenig da, wo die Tätigkeit vieler einen äußerlichen Zweck, z. B. die Erſchaffung von Lebensbedürfniſſen verfolgt.

Gemeinſchaft geht aus von der ſchöpferiſchen Perſönlichkeit und gipfelt in ihr. (Die gotiſche Menſchheit war Gemeinſchaft in Chriſtus.)

Gemeinſchaft wird erhalten durch dauerndes Strömen des Geiſtes —, der Ideen von der Perſönlichkeit in die Menſchheit und von der Menſchheit zurück zur Perſönlichkeit. (Der Führer trägt ſein Volk und das Volk ſeinen Führer.)

Die Gemeinſchaft beginnt im Geiſte. In der durch den Geiſt des Führers erſchaffenen Ideenwelt findet ſie ihren erſten wahrnehmbaren Ausdruck. Der Ideenwelt ſchließt ſich die greifbare Formenwelt an: die innere Gemeinſchaft wird im Tun und Laſſen aller — wird in ihren Werken ſichtbar.

Wir haben dieſe Gemeinſchaft noch nicht, aber wir haben —, das die Zerſtörung des Alten vollendende Volk hat den Willen zu ihr. Es reißt die trennenden Mauern zwiſchen Menſch und Menſch, zwiſchen ſich und ſeinen wahren Führern, den ſchöpferiſchen Perſönlichkeiten, nieder. Es zerſchlägt den Götzen, der alle Zwietracht ſäete: den Mammon, das Kapital. Es beſchwört die große Leere herauf, die der ſchöpferiſche Geiſt in Einſchaft mit ſeinem Volk mit neuen Inhalten und Formen erfüllen ſoll.

* * *

Was ſollen die Schöpfermenſchen in dieſer Zeit der Zerſtörung und Vorbereitung auf das Neue tun?

In ſich hineingehen, immer tiefer in ſich hinein. Hinabſteigen bis auf den Urgrund ihres Weſens, wo ſie nicht mehr Einzelmenſchen, ſondern Volk und Menſchheit ſind!

Aus ihrem tiefſten Innern ſollen ſie emporholen, was groß —, ewig —, unendlich iſt! Das noch ungeformte Geiſtige ſollen ſie zutage fördern und in

Ideen kleiden und aus den Ideen die großen Formen erwachſen laſſen, nach deren Vorbild die Menſchen ihr inneres und äußeres Leben —, ihren Geiſt und ihren Körper —, ihr Tun und Laſſen geſtalten können.

Nicht mehr originell ſollen ſie ſein; nicht mehr Originelles denken und ſchaffen zu ſeichtem Genuß originalitätslüſterner Cliquen.

Univerſell ſollen ſie ſein —, Allgemeingültiges, Menſchheitliches denken und geſtalten.

Sie ſind der Keim der neuen Menſchheit. Sie ſind die Achſe, um die herum das neue Leben, der neue Geiſt ſich ordnen und bewegen wird.

Sie ſind die Brücke zwiſchen geſtern und heute und morgen.

Sie ſind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Einem.

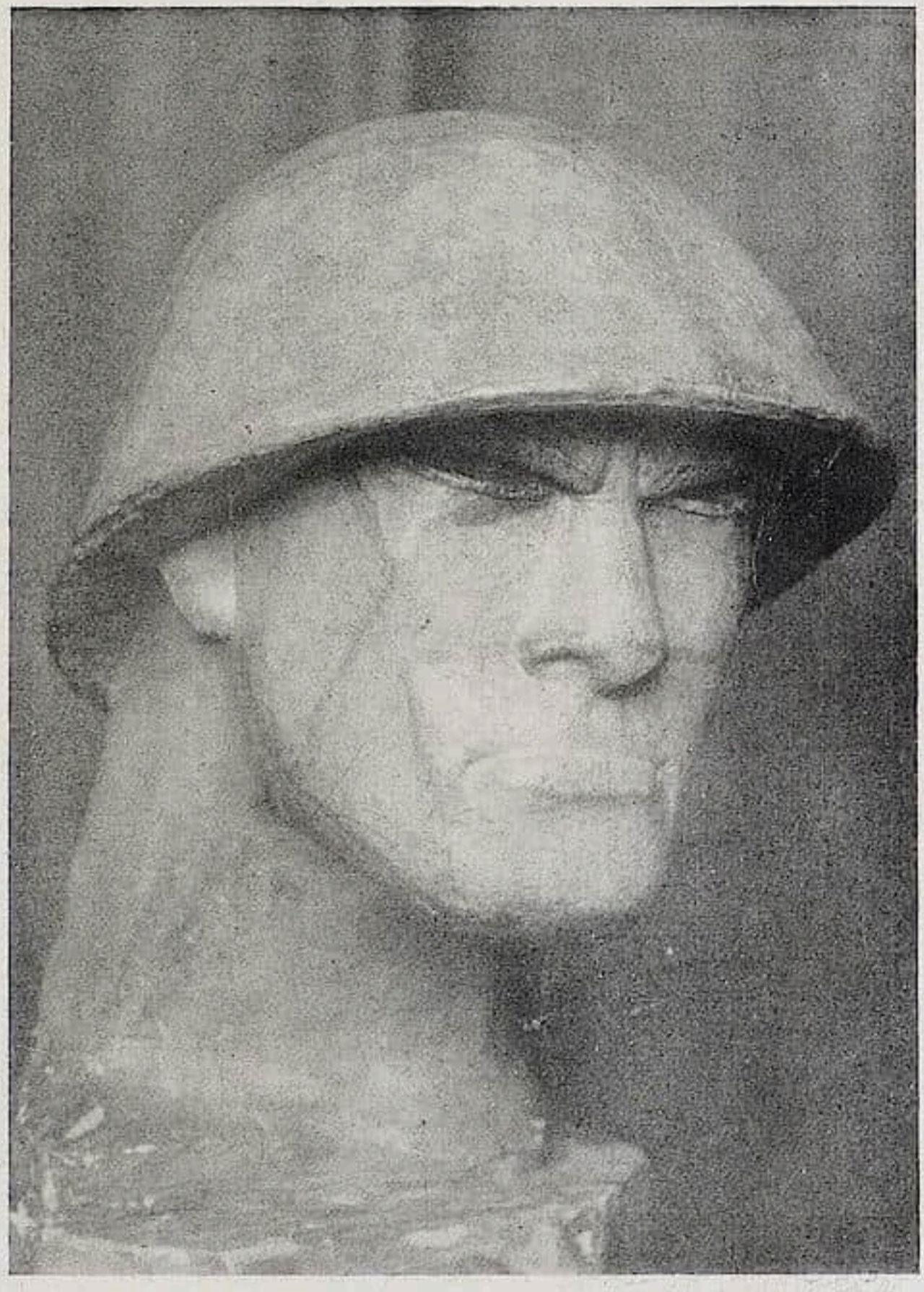


Abb. 10. Bernhard Hoetger. Kampf.

Sie ſollen ſchaffen, was den Geiſtigen der vergangenen Geſchlechter verwehrt war. Sie ſollen den Grundriß fügen für den Tempelbau, den die heute noch zerſtörende Menſchheit morgen ſich zur Wohnung empormauern will.

Und was ſollen die nicht zum Schöpfertum Berufenen tun?

Sich zu den Schöpfermenſchen ſtellen auf Tod und Leben. Sie mit ihrer Hoffnung ſtützen und aneifern —, ihnen die Fackel ihrer Pflicht vorantragen auf dem Wege zu ſich ſelbſt, der der Weg zur neuen Menſchheit iſt. Und den falſchen Propheten das Handwerk legen, die der Menſchenmaſſe ſchmeicheln, daß ſie ſelbſt vom Ungeiſte zum Geiſt und zum Schöpfertum gelangen könne. Oder die die Gemeinſchaft zu etwas Äußerlichem verfälſchen —, zu einer billig zu habenden Gleichheit im Beſitz uſſ.

Nicht gleich im Beſitz müſſen die Menſchen werden, ſondern gleich in der Beſitzloſig-

keit! Der Eigentumsfanatismus züchtete den Ungeist von gestern. Der Mammonismus ließ den Menschen nicht geistig werden. Frei vom Eigentum an materiellen Dingen kann der Mensch sich dem Geistigen zuwenden und damit erst Mensch werden. Denn, ich wiederhole es nochmals: Mensch sein, das heißt geistig sein! An das Eigentum gefesselt —, an das Materielle gebunden, ist der Mensch ein unglückseliges Zwittergeschöpf —, ein dem ewigen Kampfe mit sich selbst und mit seinesgleichen verfallenes Wesen, das weder allein noch in Gesellschaft sein Dasein restlos erfüllen kann.

* * *

Ich lege Bernhard Hoetger als einem von den Wenigen, die Berufene sind, das Schicksal des Volkes und der Menschheit an das Herz.

Aus seinen bisher erschaffenen Werken kündet sich jener zur Umfassenheit reifende Geist, in den die Menschen eingehen und Gemeinschaft werden können.

Die Formen, die er aus sich herausschöpft, offenbaren große, menschheits-, welt- und ewigkeitsumspannende Gefühle.

Mit mächtigen Kurven gräbt er seine inneren Schauungen in die Steine. Menschengestalten erstehen aus ihnen, losgelöst bereits von aller materiellen Beschwerung, königlich auch ohne durch die Fronarbeit unterjochter Menschen erkauften Putz und Schmuck, vom Geiste schon angerührtes Gefühl in Haltung und Gebärde, ihr Dasein schon nahe dem vom Geiste her bestimmten Erleben des Lebens, nahe dem Existieren aus eigener Macht, ureigenster Kraft, eigenem Schöpfertum.

Denn dies ist das höchste Ziel, die höchste Bestimmung der Menschen: daß jeder Mensch ein Einziger werde, ein aus seiner eigenen Schöpferkraft sich selbst und seine Daseinssphäre gestaltender Geist! — —

Mächtig und zugleich rhythmisch häufen und breiten sich aus die architektonischen Massen im Entwurf seiner Fabrikstadt.

Mächtigere und harmonischere wird er noch finden, wenn er zutiefst in sich hinabsteigt bis dahin, wo er Volk ist —, wo er zur umfassenden Einsicht von des Volkes Sehnsucht zu endlichem geistigen Leben kommt und wo die Formen, die das sichtbar machen, was er fand, sich ihm wie von selber in die unermüdlichen Hände legen, um durch ihr Tun Haus zu werden und Stadt und Dom.

Wie bei nur wenigen ist Werkgerechtigkeit ein Zeichen seiner Gestaltungen. Alles —, jeder Ziegelstein wird gezwungen, alle Möglichkeiten zur Formgestaltung zu enthüllen und bis zur Erschöpfung herzugeben.

Zu Zeiten überstürzen sich die Gesichte in ihm, die zur Gestaltung drängen. Dann offenbart er zeichnend, modellierend, entwerfend eine Menschlichkeit von solchen Ausmaßen, daß sie in dieser Zeit des kleinlichen Spezialistentumes geradezu phantastisch anmutet.

Das Heraufkommen einer anderen Zeit ist nötig, damit dieser Schöpfermensch seine Kräfte spielen lassen kann. Aber sie wird nicht von selber kommen. Er wird sie mit erschaffen müssen.

* * *

Ich wollte, indem ich dies schrieb, keine Kritik an der Hoetgerschen Kunst üben.

Ich will Bernhard Hoetger auch keine zahlenden, ruhmspendenden „Freunde" gewinnen.

Ich will zeitig den Blick des Volkes, aus dessen Schoße er kommt, auf ihn lenken, damit es sich zu ihm stelle und ihm um seiner selbst willen gebe, was zur fruchtbaren Auswirkung seines führerischen Schöpfertums nottut. Was ein Volk solchen Menschen gibt, das wird es vielfältig in höheren Werten zurückempfangen.

Gunſchmann

Von KASIMIR EDSCHMID
Mit 12 Abbildungen

Man muß es ſagen: wir haben keinen Nachwuchs. Lehmbruck, Marc ſind tot. Die anderen ſind nicht mehr jung: Barlach, Feininger, Rohlfs, Klee, Purrmann, Hoetger, Pechſtein, Nolde. Es bleiben die ſieben oder acht zwiſchen Heckel und Kirchner, die die erſten Eruptionen warfen, die nun ins Oeuvre hineinwachſen. Hinter ihnen ſteht Krampf. Steht Verſuch, Experiment, Bäumen gegen die Peripherie, an der ſie ſchon ſind, Vergewaltigen des Ausdrucks, Bluff, Schrei, Getös — aber keine runde Leiſtung, vielmehr: zweit-, drilt- und viertklaſſige Talente, die den dicken Wilhelm des Expreſſionismus mimen und aus Angſt, nicht extrem genug zu ſein, ſich unerhört verdrehen. Es gibt einen grundlegenden Unterſchied der revolulionären Geſte. Die eine

Abb. 1. Carl Gunſchmann, Kompoſition.

Abb. 2. Carl Gunſchmann. Frühling.

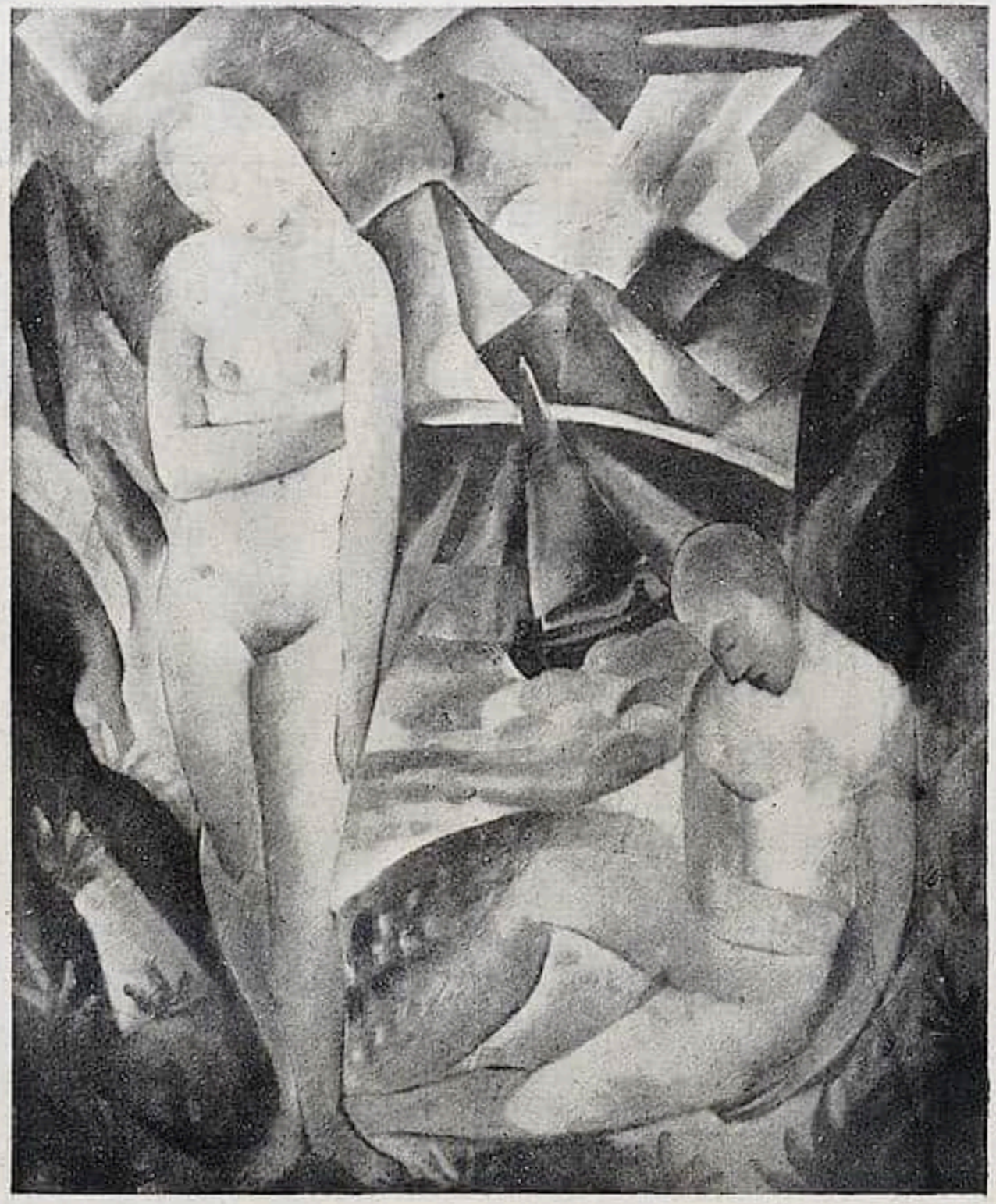


Abb. 3. Carl Gunſchmann. Kompoſition.

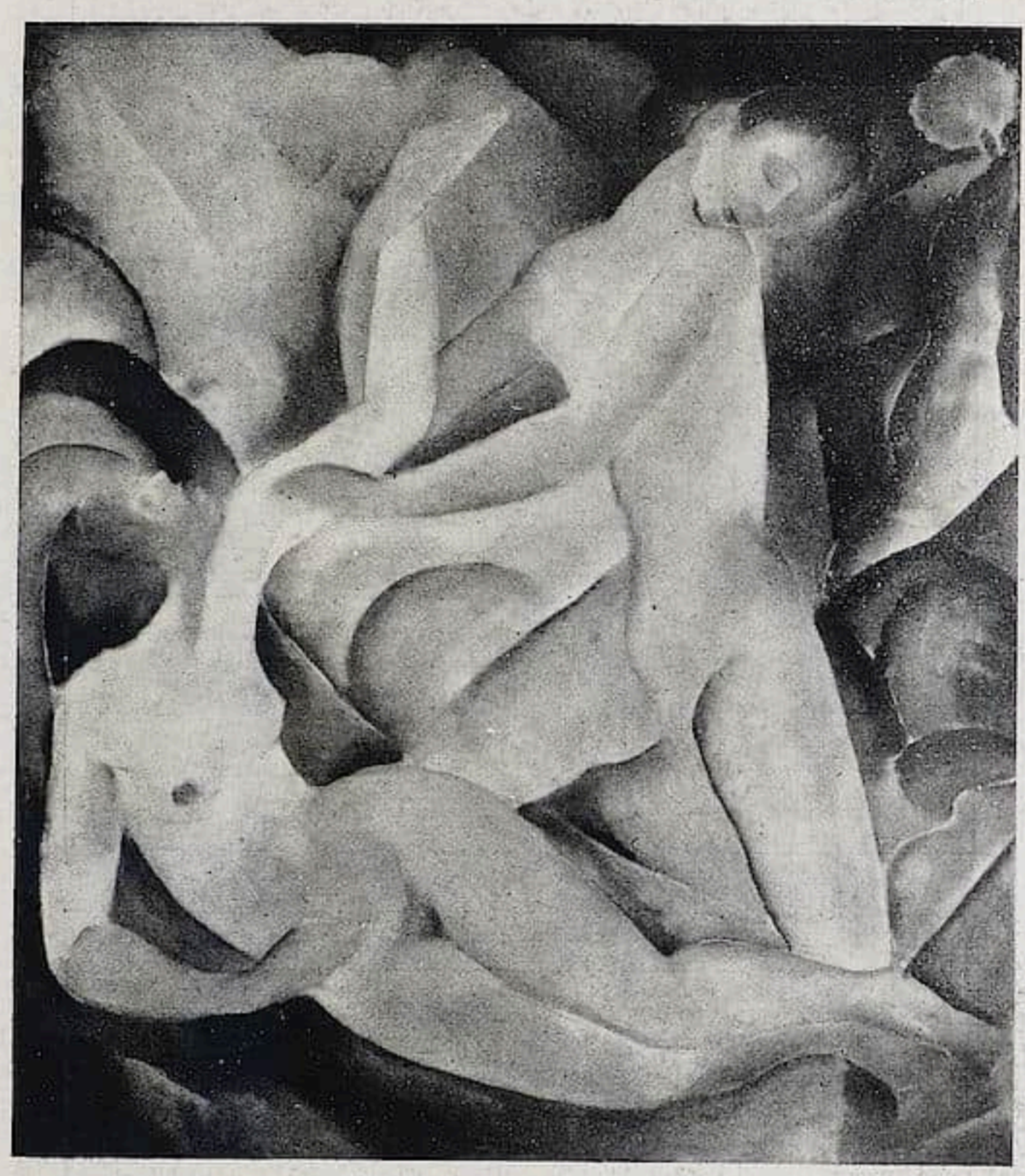


Abb. 4. Carl Gunſchmann. Kompoſition.

Station iſt die Sprengung, iſt das Talent, das Gewohntes durchbricht und in ungewohnter Form ſich darſtellt. Das iſt elementarer Ausbruch, iſt Kraft und inſtinktiv ſofort erkennbar, wo ſinnliches Verhältnis zu Kunſt beſteht. Das andere iſt die literariſche revolutionäre Bewegung. Schon friſiert, ſchon nicht mehr „Durchbruch oder ich ſterbe", ſondern: welche Möglichkeit gibt es noch originell zu ſein. Revolution des Intellekts. Modernität der Impotenz. Nicht von Sehnſucht irrſinnig in neue Form gepeitſcht, ſondern aus Furcht vorm Konventionellen und der Unſelbſtverſtändlichkeit des ganzen Schaffens ins Verzwickte hinein gedreht. Die erſten ſind die Macher, die Offiziere, die Echten. Die anderen ſind die Nachläufer. Zuerſt ſchwer auseinanderzuhalten. Von der Zeit baldigſt dekouvriert. Die Eſelsohren erſcheinen, die mangelnde Lende. Die erſten beſchimpft die Welt, die Zeit ſegnet ſie. Die zweiten haben zeitweiſe Konjunktur, dann werden ſie gefreſſen. Nur das Echte dauert. Einziger Troſt.

Einen jungen Mann zu präſentieren, berechtigt ſich meiſt nur durch die Möglich-

Abb. 5. Carl Gunſchmann. Mädchen mit Blumen.

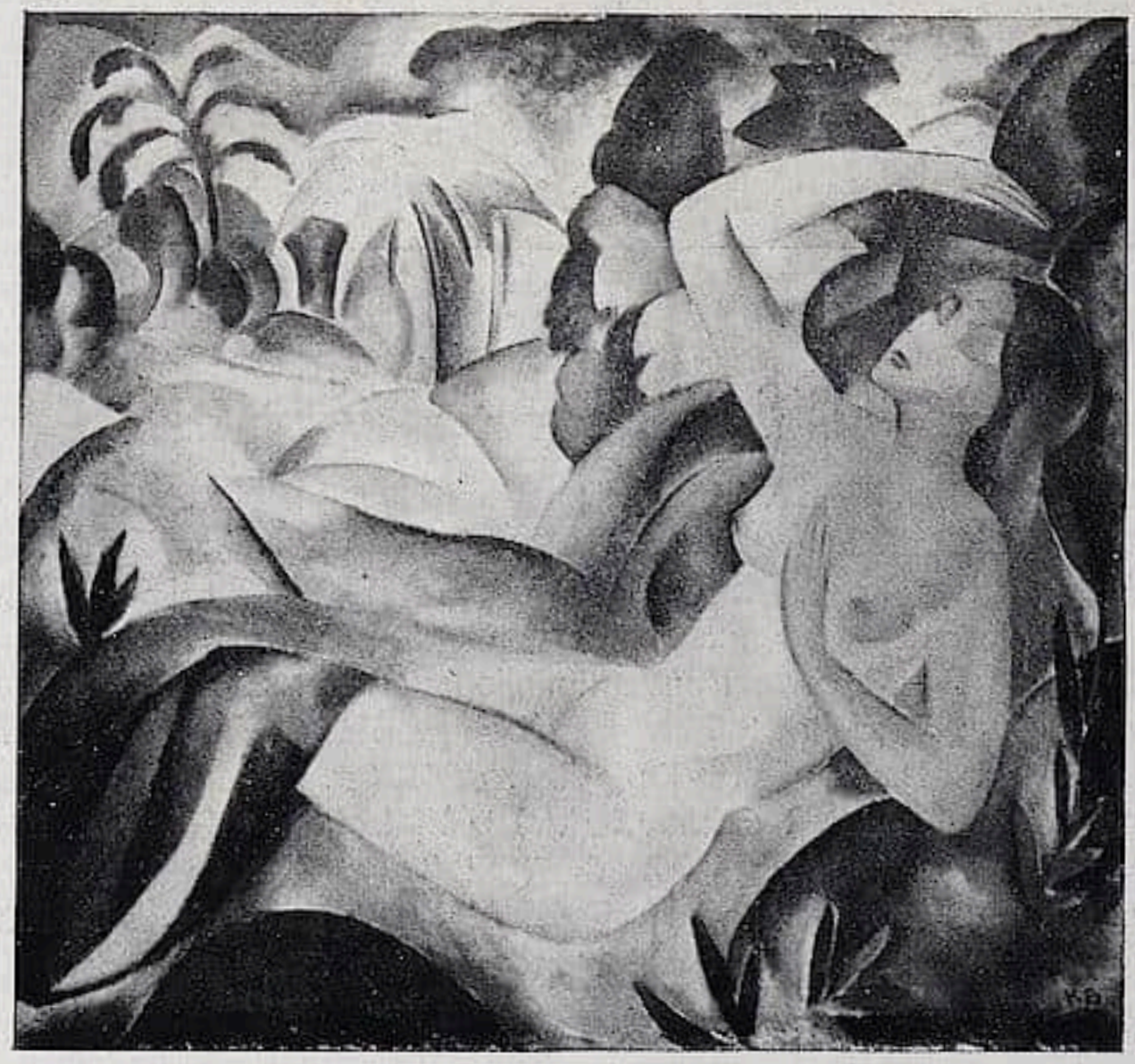


Abb. 6. Carl Gunſchmann. Akt.

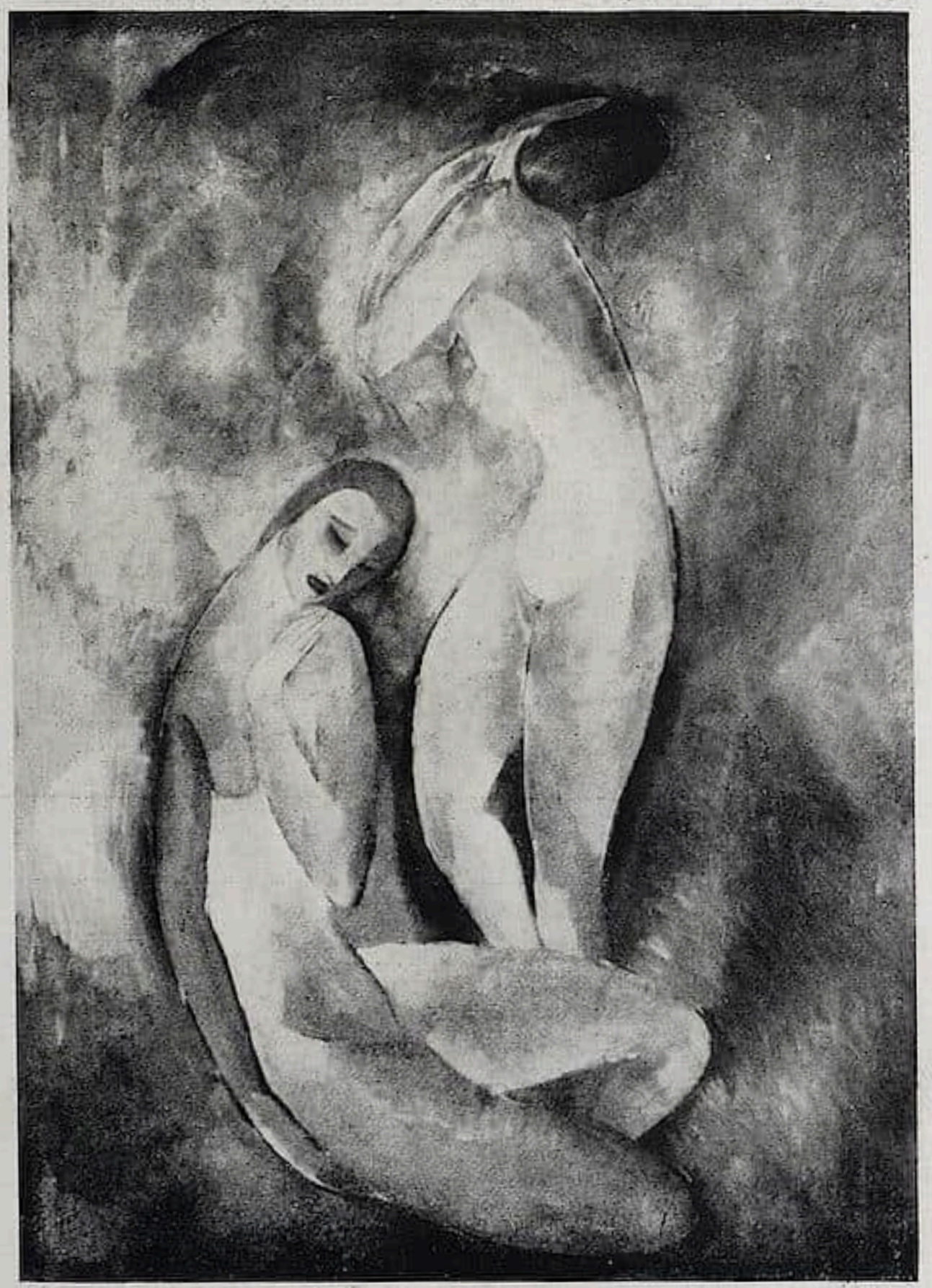


Abb. 7. Carl Gunſchmann. Kompoſition.

keiten, die ihm innewohnen. Daß er modern (d. h. in der Zeit ſtehend oder vielmehr vor ihr her iſt) und talentiert, ſetzt ſich voraus. Daß er im erſten Hieb Unſterbliches leiſtet, iſt eine geniale Anomalie. Bleibt übrig, ihn aufzuzeigen, begrüßen und ſpringen zu laſſen, wenn er mit einer abgelebten Epoche bricht, eine neue Generation anhebt. Taucht er erſt auf, wenn die Grenzlinien eines neuen Stiles abgeſteckt, die Terrains verteilt, die Anfangsſchlachten gewonnen, die Marne überſchritten iſt, ſo iſt der Fall peinlicher. Man muß ihn einordnen. Es wird ihm ſchon einiges übrig gelaſſen ſein, ehe der Rückzug über die Marne wieder ſiegreich vorgenommen wird. In dieſer Spanne muß er jedenfalls ſein Äußerſtes einſpannen.

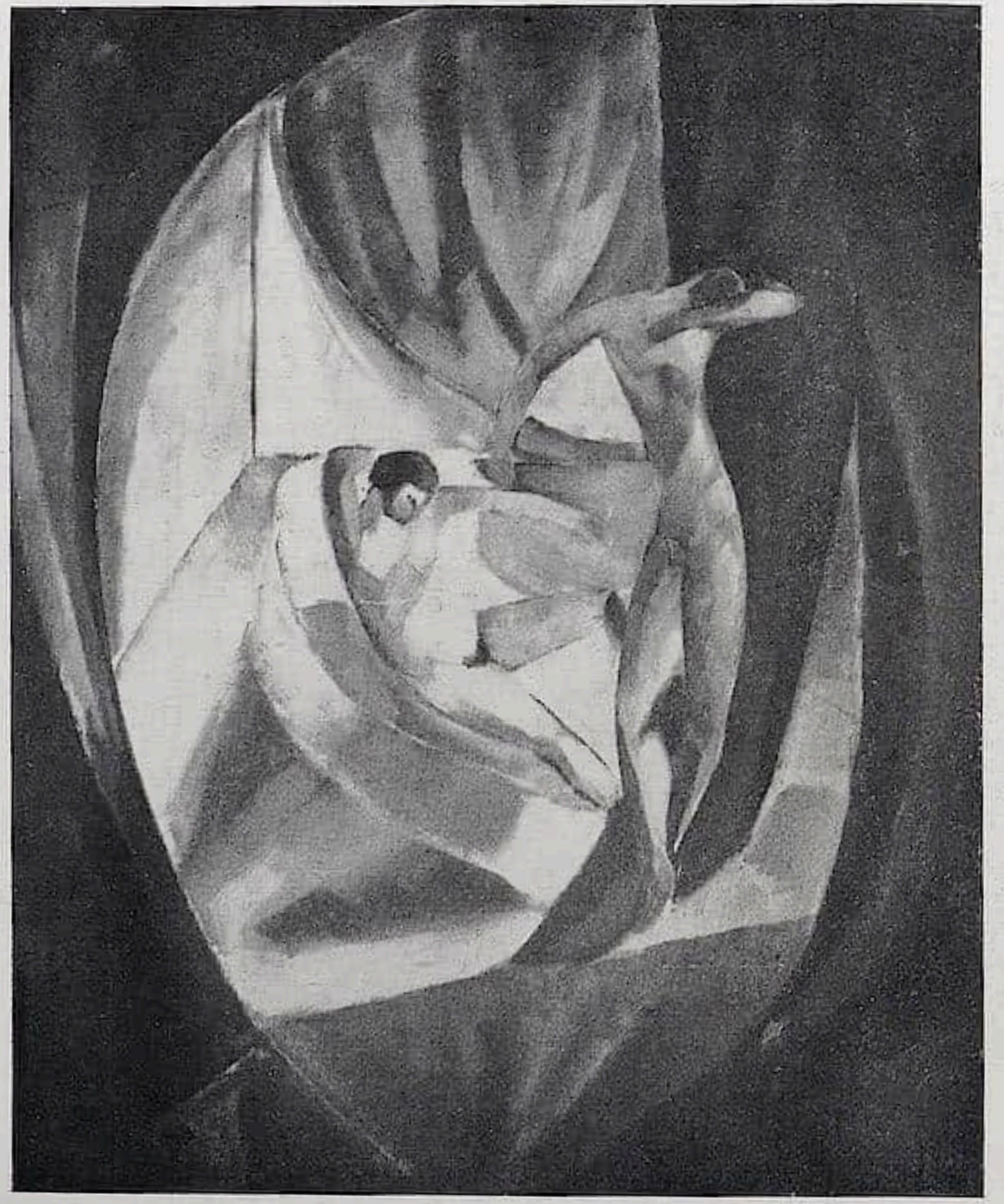


Abb 8. Carl Gunſchmann. Kompoſition.

Abb. 9. Carl Gunſchmann. Kompoſition.

Abb. 10. Carl Gunſchmann. Bildnis: Curt Wolff.

Gunſchmann hat in der Zeit ſtehend das Pech des zweiten Falls. Im Raum ſtehend eignet ihm die Seltſamkeit, der einzige heſſiſche Expreſſioniſt zu ſein. Das heißt, bei einem Volk von etwas über einer Million, von etwas über hunderttauſend Dilettanten und fünfhundert (Gott dezimiere ſie) ausübenden erzreaktionären Malern umwütet zu ſein. Bei Ausſtellungen übergangen, bei Aufträgen ignoriert, bei beträchtlicher Begabung beſchimpft, von bourgeoiſen Kunſtſtrebungen dem Sanatorium empfohlen, von ſeitherig Großherzoglichen achſelbezuckt, bei Ausſtellungen letzterer Zeit einem Lachkabinett zugewieſen worden zu ſein. Dies ſein Rahmen, ſeine Verteidigung, ſeine Qualität und (nebenbei) Stand der Kunſtpolitik und des Geiſtes in Darmſtadt, deſſen prytanäiſche Aſpirationen ſtets ein frommer Lug und ein ſtiller Bluff waren. Hochſtapelei des Geiſtes in einer Stadt zappelndſter bourgeoiſer Inſtinkte. Bleibt: in einer Meute Gunſchmann.

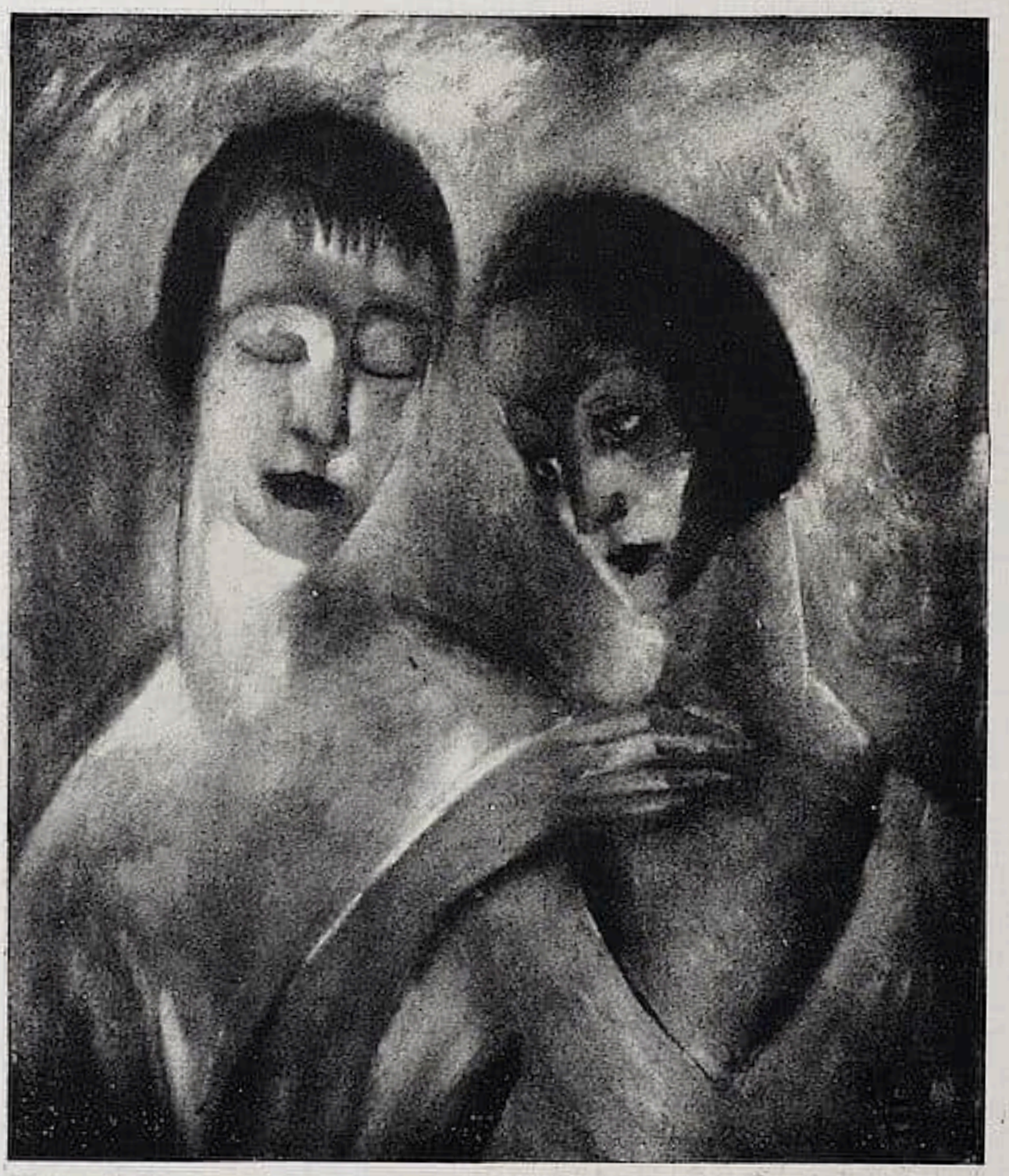


Abb. 11. Carl Gunſchmann. Köpfe.

Es bewieſe noch nichts als Abgrenzung. Es kommt hinzu eine im Grunde von dem Vierundzwanzigjährigen ſtets bewahrte Unabhängigkeit. Nicht Kokoſchka, nicht Schmitt-Rottluff als Vorbild. Sondern immer tapfer dahinter her, dem eigenen Gefühl entſprechende Formen zu ſuchen. Das iſt bemerkenswert. Kein Stürmer ſodann, ſondern eine lyriſche Erſcheinung, die auf Peintüre aus iſt. In der Richtung etwa mit Eberz anzudeuten, obwohl keine Gemeinſamkeiten beſtehen. Sodann als wichtigſtes Merkmal: voll ſanfter Muſik. Immer bewegt und leicht erregt, Flöte, Geige und zarte Menuetts in ſeinen Leibern, ſeinen Landſchaften auszudrücken. Dabei alles andere als Muſik reproduzieren wollend wie Kandinsky, der die unangreifbaren Grenzen auflöſt, die die Künſte trennen. Menſch und Baum ſind ihm nicht Gegenſtand, ſondern Inſtrument, immer gleich im Typiſchen wurzelnd, immer über ſich ſelbſt hinaus bereit voll Wohlklang mit ſchöner Biegung zu muſizieren im Lauf eines Inſtruments, eines gedämpften Orcheſters harmoniſcher Gefühle. Dabei von unſtreitbarer Kultur. In der Farbe nach größeren Wohlklängen aus, franzöſiſch in dem Sinne, daß deutſche Malerei immer

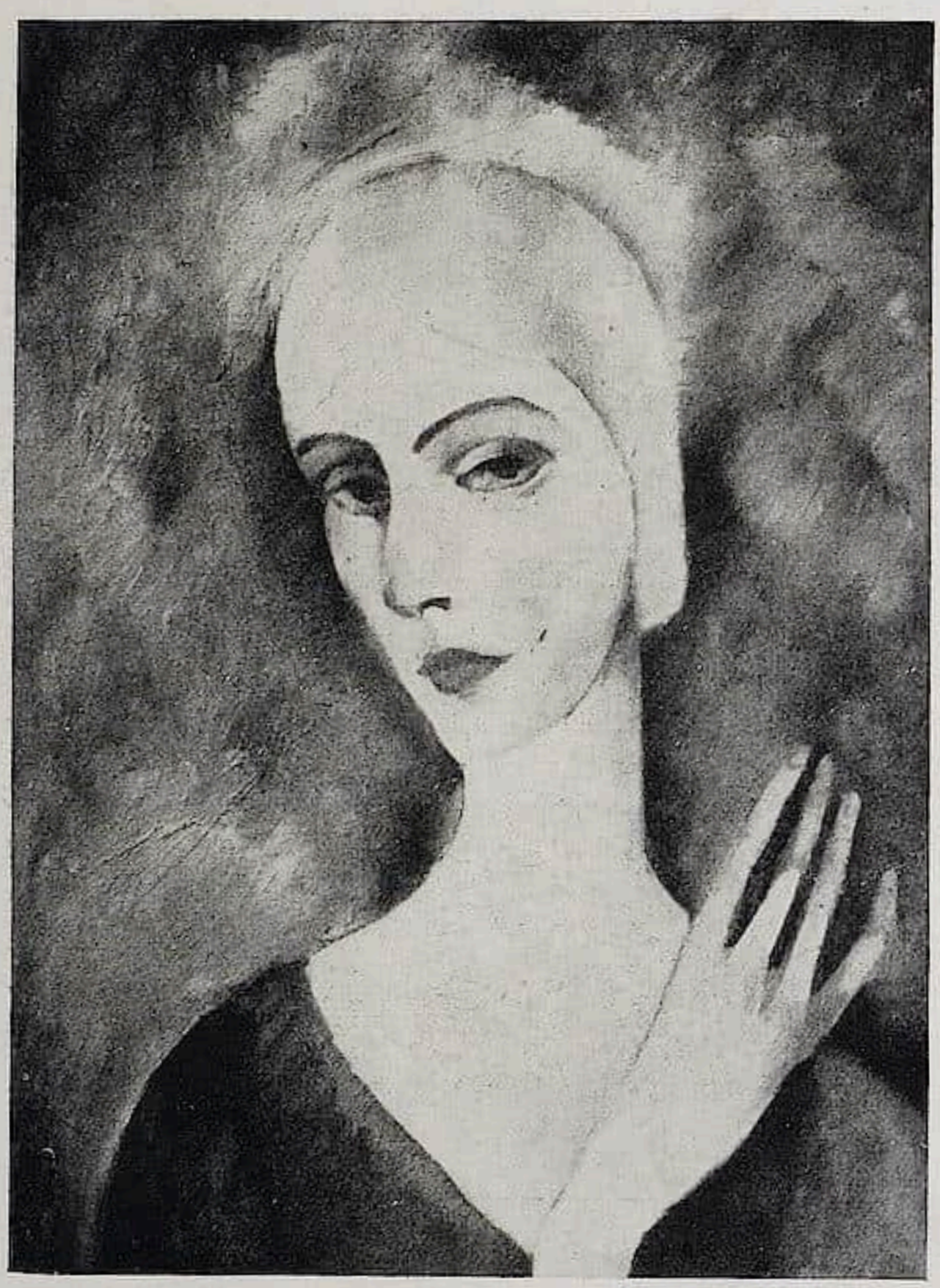


Abb. 12. Carl Gunſchmann. Bildnis: Gräfin X, Kopenhagen.

noch weſentlich (Gott ſei Dank) der große chaotiſche Aufſchrei, der Zuhieb iſt, galliſch aber das Wohlgerundete, Bezähmte, Gleitende. Und vor allem das Ausgehen auf die Peintüre. Natürlich iſt er Flächenmaler, macht Gedichte aus Frauenhüften, Quartette aus rhythmiſch geſchaukelten Leibern. Gibt keine Sujets, keine Handlung, keine Vorwürfe, kein Beſtimmtes, ſondern immer das Ungenaue, das Ferne, das Fremde, das doch näher iſt wie Gekanntes. Er muſiziert. Es iſt ein Anfang. Nicht ohne Beziehungen, doch eigen. Nicht überwältigend, da ohne Bluff, mit der Modernität, ſo ſtreng ſie auch iſt. Ein Menſch, eine Erſcheinung voll Möglichkeit und Ehrlichkeit. Das iſt ſchon viel.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Vom Kölner Kunsthandel

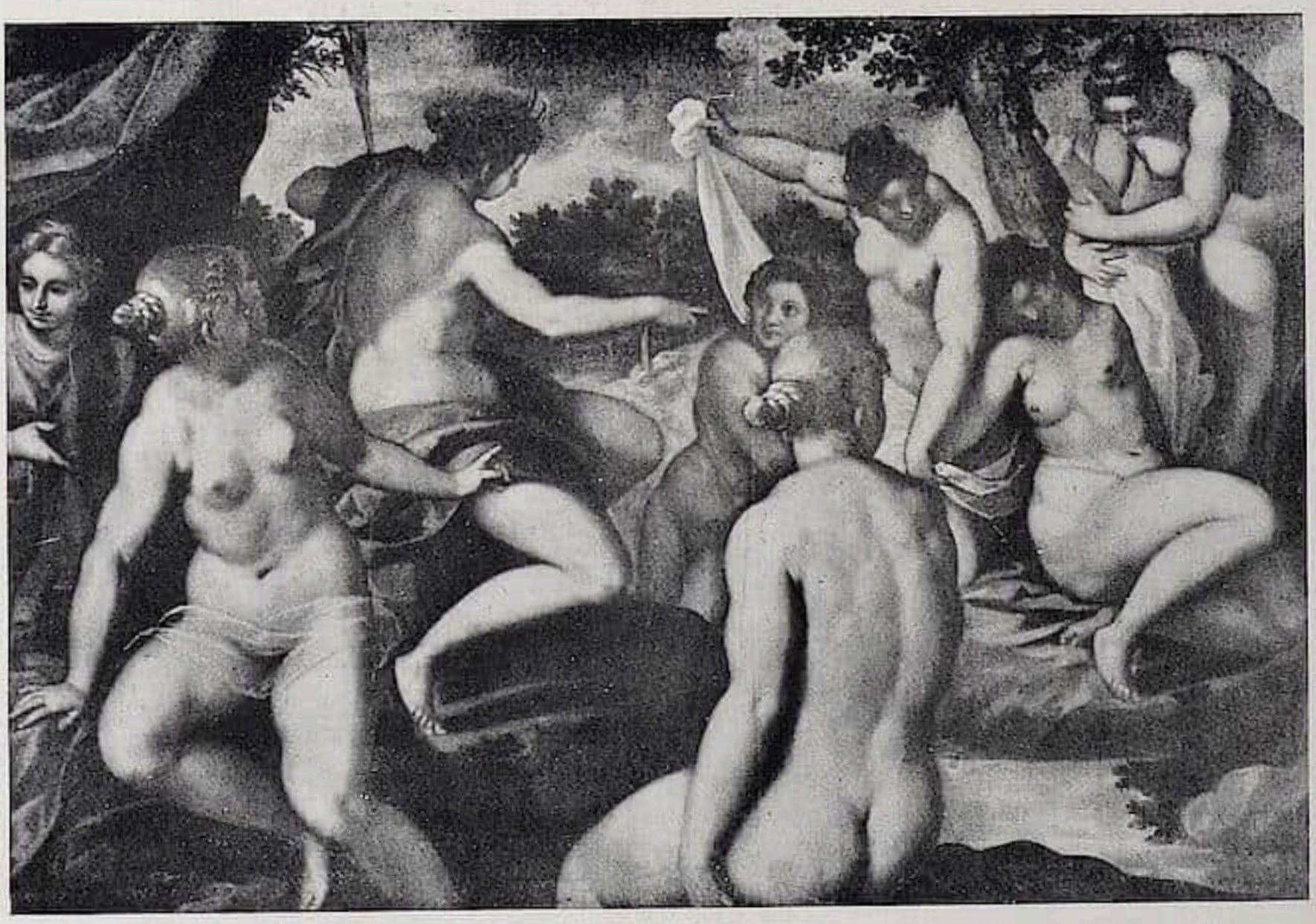
Von WALTER BOMBE
Mit 10 Abbildungen

Gemälde-Studien[1]

I.

Jacopo Palma Giovane wird vielfach niedriger eingeschätzt als der ältere Palma; wie mir scheint, mit Unrecht, denn in seinen besten Werken erreicht er seinen berühmten Namensvetter nicht nur, sondern er übertrifft ihn sogar an schöpferischer Phantasie und Reichtum der Palette. Ohne im strengen Sinne des Wortes zu den Suchern einer neuen Form und zu den Bekennern einer neuen künstlerischen Gesinnung zu zählen, stellt er Farbe und Licht in ihrer vollen, gesättigten Kraft heraus, schafft er Harmonien von Tönen, die anmuten wie rauschendes Orgelspiel, bald vom bezwingenden Zauber antiker Sinnesfreude beflügelt, bald phantastisch ausschweifend, und dabei doch bis in

[1] Aus Anlaß der im September in Köln stattfindenden ersten Versteigerung des neu begründeten Kunst- und Auktionshauses G. m. b. H. in Köln.



Kölner Kunst- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln. Phot. Marcello Moroni, Köln.

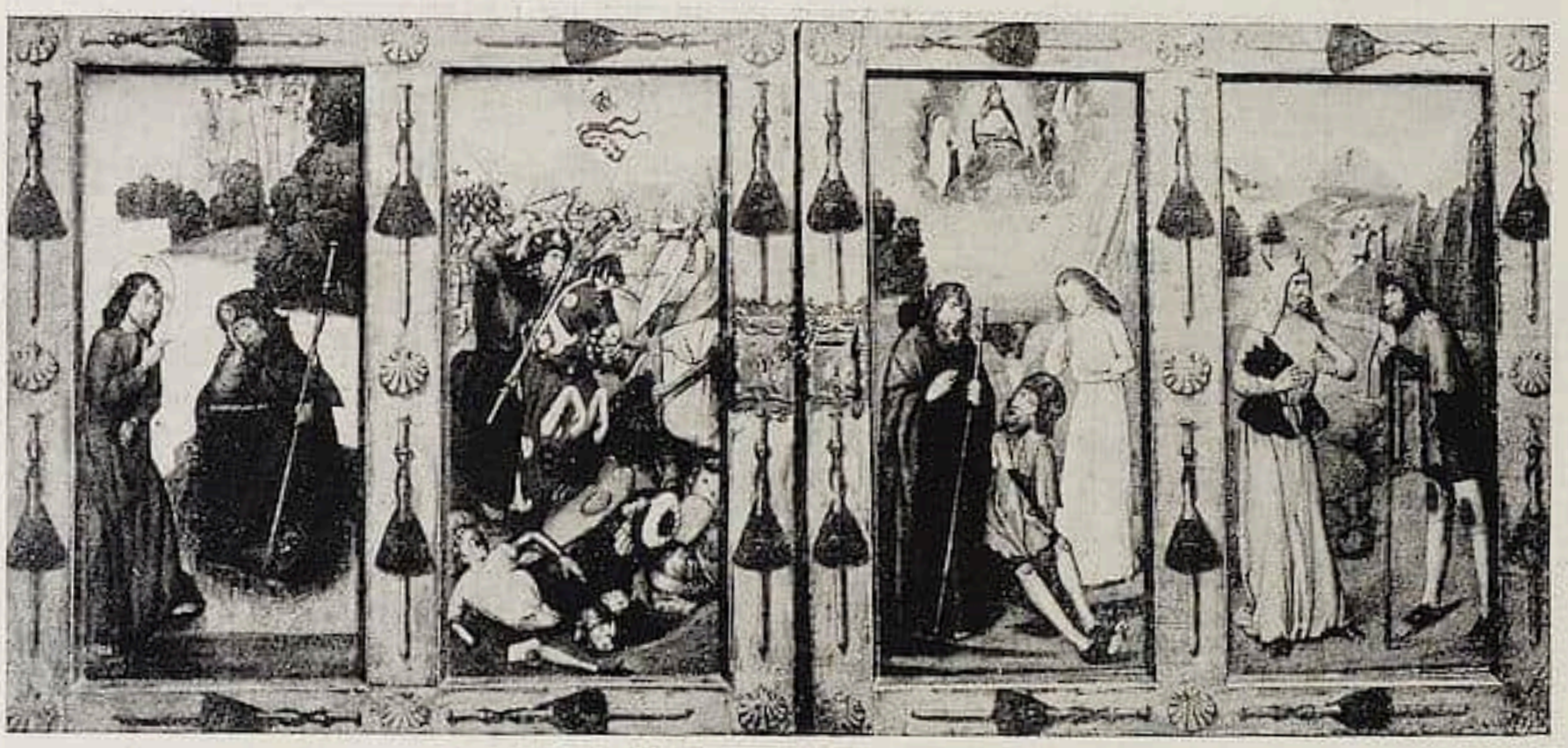
Abb. 1. Jacopo Palma Giovane. Das Bad der Diana mit Kallisto.

Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln. Phot. Marcello Moroni, Köln.

Abb. 2. Jacopo Palma Giovane. Pan mit der Nymphe Syrinx.

jede Einzelheit künſtleriſch geſtaltet. Aus venezianiſchem Geiſte iſt ſeine Kunſt geboren, darum bedeutet ihm das Bild vor allem eine farbige Schönheit von beſonderem Klang, aber er hat auch dem großen Tintoretto nachgeſtrebt, der Tizians Farbe mit Michelangelos Monumentalität zu vereinigen ſuchte. So iſt in den beiden großen Werken ſeiner Hand, die hier erſtmalig veröffentlicht werden (ſ. Abb. 1 u. 2), zunächſt die Farbe Trägerin des künſtleriſchen Gedankens, aber ſie iſt ihm, wie dem Tintoretto, nur das eine Element der künſtleriſchen Geſtaltung; der Bildgedanke, der geſtaltete Bewegungsrhythmus ſcheint ihm nicht minder wichtig und bedeutungsvoll.

Die beiden vorzüglich erhaltenen und gut gepflegten, faſt lebensgroßen Figurenbilder führen von alters her die Namen „Das Bad der Diana mit Kalliſto“ und „Pan mit der Nymphe



Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln. Phot. Marcello Moroni, Köln.
Abb. 3. Werkſtatt des Dierick Bouts. Flügelaltar des hl. Jacobus bei geſchloſſenen Flügeln.

Syrinx". Wie ſchon bemerkt, gehören ſie der Epoche des Meiſters an, in der er Jacopo Tintoretto nahekommt. Beide ſind voll ſigniert, in der Weiſe der Kaſſeler Bilder Palmas. Der Vorbeſitzer erwarb ſie von dem k. und k. Kammerherrn Freiherrn von Fürſtenberg in Wien. Urſprünglich ſtammen ſie aus der Galerie Kaiſer Rudolfs II. zu Prag. Ridolfi in ſeinen „Maraviglie" ſchreibt: „A richiesta di Rodolfo II. imperadore di Germania colori Palma un bagno di Diana con Calisto . . . ed alcune Veneri di giocondissimo colorito."

„Pan und Syrinx" iſt an maleriſchen Qualitäten, beſonders im Inkarnat, hervorragend, das „Bad der Diana" feſſelt vor allem durch die Kompoſition. Sehr anſprechend und reich iſt namentlich das Liniengefüge der Gruppe der Entſchleierung der Kalliſto, bei deren Haltung dem Meiſter die bekannte antike Marmorfigur der kauernden Venus in der Stellung der Beine als Vorbild diente. Die übrigen Figuren rufen die Erinnerung wach an Tintorettos „Muſizierende Frauen" in der Dresdener Galerie (Thode, Tintoretto, Abb. 19) und an Tintorettos „Ariadne mit Venus" und „Merkur mit den drei Grazien" im Dogenpalaſte zu Venedig (Thode, ebendort, Abb. 50 und 52). Erwähnt ſei auch, daß Ridolfi eines jetzt verſchollenen „Bades der Kalliſto" von Tintoretto in der Galerie Karls I. gedenkt. In dem von Zimmermann im Jahrbuch der kunſthiſtoriſchen Sammlungen, Wien, Band XXV, 1905, veröffentlichten Inventar der Prager Schatz- und Kunſtkammer von 1621 iſt „Ein baad mit Calliſto von Jakob Palma Orig." unter Nr. 1196 aufgeführt, ſowie Pan und Syrinx unter Nr. 19421, allerdings ohne Namen. Später waren die Bilder von Palma in der Neuenburg zu Wien laut einer von Kohler in demſelben Jahrbuche, Band XXVI, 1907, veröffentlichten Inventarnotiz Nr. 83, „in der vorderen großen ſtueben Nr. 19446" befindlich.[1]

Wenn das zweite der Bilder an ſinnlicher Fülle und leuchtender Klarheit des Inkar-

[1] Ich verdanke dieſe Notizen Herrn Prof. Dr. Eduard Firmenich-Richartz in Bonn, dem hier mein wärmſter Dank ausgedrückt ſei.

Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln. Phot. Marcello Moroni, Köln.
Abb. 4. Werkſtatt des Dierick Bouts. Flügelaltar des hl. Jacobus bei geöffneten Flügeln, linke Hälfte.

nates das erſte ſogar übertrifft und die Farbe hier ihr herrlichſtes Blühen erreicht, ſo daß ſelbſt die Schatten durchleuchtet ſind, und eine göttliche Freude dieſe Darſtellung antiken Sinnesrauſches durchſtrömt, ſo feſſeln die acht ebenfalls faſt lebensgroßen Figuren des Bades der Diana als Träger noch mannigfaltigerer Farbenkomplexe und Liniengefüge, durch die reichen Brechungen der Töne auf den nackten Frauenkörpern, durch das rhythmiſch verteilte Blau und Rot der Gewandſtücke, beginnend mit dem Blau der bekleideten Nymphe zu äußerſt links, in dem leuchtenden Kirſchrot der Diana kulminierend und in dem Rot des Gewandes der Kalliſto endigend. Es iſt, als ob hier durch Farbe und Bewegung ein geheimnisvolles Fluidum vom einheitlichen Ganzen auf die Teile überſtrömt. Wir ſtehen im Banne einer Schönheit, die, losgelöſt von allen Bedingtheiten des Realen, ihren Quell hat in der phantaſievollen Seele dieſes Dichter-Malers und Romantikers, die dem künſtleriſchen Erlebnis ein zwingendes Symbol ſchuf, die das ganze Lebensgefühl Venedigs in der goldenen Zeit vor unſere Augen hinſtellt.

Nicht durch ſo hohe Schönheit des Liniengefüges, nicht durch ſo ruhige Breite und durch ſo ungehemmtes Hinſtrömenlaſſen der Farbenklänge, wohl aber durch intimere Reize, durch treueſte Naturbeobachtung und reſtloſe Hingabe an den Gegenſtand ſpricht die Kunſt des Nordens zu uns. Dieſe Reize offenbart in eigenartiger Verbindung der mehr plaſtiſchen, mehr die ſtarke Empfindung ausdrückenden Stilweiſe des Roger van der Weyden mit der realiſtiſchen, aber leidenſchaftsloſen Naturwiedergabe der Brüder van Eyck, ein aus Spanien ſtammender Jakobusaltar, der ſeine Herkunft aus der vielbeſchäftigten Werkſtätte des Dierick Bouts nicht verleugnet (ſ. Abb. 3—5). Die Sorgfalt in der Behandlung der Landſchaft und der Architekturen, in der Wiedergabe koſtbarer Brokatſtoffe und Pelzverbrämungen, die feine und reiche, aber niemals bunte Färbung, die zarte Anmut der ſchmalſtirnigen, länglichen Geſichter, das oft Unfeſte des Stehens und oft Ungelenke der Bewegungen ſind ſo charakteriſtiſche Züge des Löwener

Stadtmalers, daß man annehmen darf, dieſer Jacobusaltar[1] ſei in ſeiner Werkſtätte, unter ſeinen Augen und mit ſeiner tätigen Beihilfe entſtanden.

Auf zwölf gleich großen Tafeln werden uns Epiſoden aus dem Leben und aus der Heilstätigkeit des Jacobus Major vor Augen geführt, und zwar in folgender Anordnung:

Außenſeite, linker Flügel: 1. Die Viſion des Heiligen, den Chriſtus auffordert, über das Meer nach Spanien zu gehen. Der ſpaniſchen Überlieferung zufolge ſoll Jacobus nach der Pyrenäen-Halbinſel gekommen ſein und ſein Grab in Compoſtela erhalten haben. Dieſe Überlieferung, die uns allerdings erſt nach dem Jahre 800 begegnet, wird in der Folge entſcheidend für die Darſtellungen des Apoſtels. Seit dem 13. Jahrhundert erſcheint er gewöhnlich in dem Pilgerkleide der Wallfahrer nach Compoſtela, mit langem Mantel und Schulterkragen, mit Stab, Pilgertaſche, Waſſerflaſche und Muſchelhut. Dieſe Pilgerabzeichen ſind auf der noch erhaltenen alten Goldumrahmung unſeres Altars als ſtets wiederkehrende Ornamente verwandt.

2. Der Heilige als „Matamoros", als Maurentöter, weil er, in der Schlacht bei Clavigo 845 auf weißem Pferde heranſprengend, dem König Ramiro den Sieg über die Mauren verlieh.

Rechter Flügel, rechts: 3. Ein Pilger wird von einem Dämon, den er für den heiligen Jacobus hält, mit Schuhen beſchenkt und aufgefordert, ſich ihm zu Ehren umzubringen, worauf der Pilger ſich in ein Schwert ſtürzt und mit einer Sichel ſich die Kehle abſchneidet.

4. (links): Der wirkliche Jacobus bittet Chriſtus und Maria um ihren Beiſtand und erſcheint dann zugleich mit einem Engel neben dem wieder zum Leben erweckten Pilger, der dankbar aufblickt und betend die Hände erhebt.

Innenſeite, von links nach rechts: 5. Die Vertreibung der Dämonen, die Übergabe des Stabes durch Jacobus an den Magier Hermogenes (im Hintergrunde dargeſtellt). Vorne die Verbrennung der Bücher im Beiſein des Jacobus und der Magier Hermogenes und Philetus.

6. Der Heilige predigt, wird ins Gefängnis geführt (Hintergrund) und erſcheint dann, von einem Krieger begleitet, vor König Herodes Agrippa (Vordergrund).

7. Der Martertod des Heiligen, dem der Henker mit dem Schwerte das Haupt abſchlägt (Hintergrund). Die wilden Stiere der Gräfin Lupa ſind durch das Kreuzeszeichen gezähmt worden und ziehen die Leiche des Heiligen auf den Schloßhof (Vordergrund), worauf Lupa mit ihrem Geſinde das Chriſtentum annimmt.

8. Vor dem Altar des Jacobus in Compoſtela liegt ein Toter, für deſſen Wiederbelebung die Pilger (darunter viele charaktervolle Bildnisköpfe) beten. Ein Mann in Gelehrtentracht legt zwei Sicheln, die wohl als Votivgaben aufbewahrt wurden, auf den Altar, als wenn er ſagen wollte, der Mann, der das Sichelwunder ausgeführt habe, könne auch dieſen Toten erwecken.

Die beiden folgenden Tafeln ſind umzuſtellen:

10. Ein Pilger-Ehepaar mit ſeinem Sohne kehrt in eine Herberge ein und wird beim Mahl von der Wirtstochter bedient, die ſich in den Sohn verliebt, aber von ihm ab-

[1] Acta Sanctorum, 25 Julii, VI, S. 5—124, wo der Bollandiſt W. Coper auf S. 5—68 vom Leben und Märtyrertode ſowie von den Reliquien und Wundern des Jacobus Major handelt. — Stadler, Heiligen-Lexikon, III (I—N), S. 101 f. — La Légende Dorée, franzöſiſche Ausgabe von Abbé J. — B. M. Roſe, Vol. II, 1902, Paris, S. 268 ff. — Detzel, Chriſtliche Monographie, Bd. I, S. 136 ff. — Für weitere Auskünfte bin ich Herrn Domkapitular Steffens, Köln, zu großem Dank verpflichtet.

Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln. Phot. Marcello Moroni, Köln.
Abb. 5. Werkſtatt des Dierick Bouts. Flügelaltar des hl. Jacobus bei geöffneten Flügeln, rechte Hälfte.

gewieſen wird. Aus Rache ſteckt die Verſchmähte, während der Sohn mit ſeinen Eltern friedlich ſchlummert, in ſeine Reiſetaſche eine ſilberne Schüſſel (Hintergrund). Bei der Abreiſe wird der Unſchuldige als Dieb verhaftet und zum Tode verurteilt, obwohl ſeine Eltern den Richter knieend um Gnade anflehen (Vordergrund).

9. Die Eltern des Unſchuldigen erſcheinen vor dem Richter, der ihn zum Tode verurteilt hatte, und berichten demſelben, wie der heilige Jacobus ihren Sohn am Galgen auf wunderbare Weiſe am Leben erhalten hat (ſ. die Szene des Hintergrundes, wo der Heilige den Gehenkten ſtützt). Als der Richter ungläubig ausruft: „Euer Sohn iſt ſo wenig am Leben, wie dieſe gebratenen Hühner", da werden durch ein Wunder die Hühner am Bratſpieß lebendig und der Hahn beginnt zu krähen, worauf der Gehenkte befreit wird (Acta Sanctorum, Julii, Bd. VI, S. 46).

11. (In Zuſammenhang mit 8. ſtehend.) Ein Sterbender, der einen Riemen um den Hals trägt, wird getröſtet und erquickt von einem Heiligen, der ein zweites Mal im Hintergrunde erſcheint, wie er den Körper dieſes Mannes fortträgt. Derſelbe Sterbende iſt auf Tafel 8 als Leiche dargeſtellt.

12. Die Anſchwemmung der Reliquien in Gegenwart des Hofes, der das Wunder beſtaunt.

Nach der Tracht der Dargeſtellten und nach der Reife des Stils kommen die Jahre zwiſchen 1470 und 1475 für die Entſtehung des intereſſanten Werkes in Frage. Die Erzählung läßt den Verlauf der Geſchehniſſe mehr erraten, als das er ſich dem Auge raſch verdeutlichte; doch ſpricht ſich der Gefühlsinhalt des Stoffes durch den verhaltenen Ernſt der Auffaſſung erfolgreich aus. Künſtleriſch am höchſten ſteht die Szene der Bücherverbrennung. Hier wirkt die Kompoſition und die Durchführung der Landſchaft beſonders gefällig, alles Gegenſtändliche erhält charakteriſtiſchen Ausdruck, und die Vorliebe des Meiſters für das Schmuckhafte, ſeine Freude an koſtbaren Stoffen und leuchtenden Farben, die fein abgeſtuft werden, vermag ſich reſtlos auszuleben. Wie

dieſe Tafel, ſo darf auch die darauf folgende, die St. Jacobus vor Herodes Agrippa darſtellt, wohl ohne Bedenken dem Dierick Bouts ſelbſt gegeben werden. Stiliſtiſch ſchließen ſich beide den Gerechtigkeitsbildern in der Brüſſeler Galerie an.

In den Kreis des Quentin Metſys führt uns ein hierneben wiedergegebenes Halbfigurenbild, das an einem mit braunem Tuch bedeckten Tiſche einen älteren bartloſen Mann in grauem, mit braunem Pelz verbrämten Mantel und mit Edelſteinagraffe verziertem, ſcharlachrotem Mazzocchio (Wickelmütze) zeigt (ſ. Abb. 6). Mit der rechten Hand macht er Eintragungen in ein vor ihm liegendes Buch, während er mit der Linken Geldſtücke zählt. Ein neben ihm ſitzender Mann mit grünem Mazzocchio und rotem Mantel macht eine höhniſche Grimaſſe, zeigt mit der rechten Hand auf die Eintragungen und hält mit der Linken den Riemen eines vierteiligen Geldbeutels umfaßt, der auf dem Tiſche liegt. Ein großer Haufen Münzen, darunter Prägungen der Hanſa, des Reiches, Frankreichs, Spaniens und namentlich Kölns, ein koſtbares Schmuckſtück aus Rubin, Saphir und Perlen, Tintenfaß und anderes Schreibgerät ſind auf dem Tiſche verſtreut. Auf einem Bord an der Rückwand bemerkt man Bücher, Schachteln, Pergamente und einen Leuchter mit Siegelzange in der Form einer Lichtputzſchere.

Wahrſcheinlich liegt dieſer Darſtellung das bekannte Gleichnis von dem ungerechten Verwalter zugrunde, wie es uns im 16. Kapitel des Lukas-Evangeliums erzählt wird; vielleicht war auch ſchon jenes verſchollene Halbfigurenbild des van Eyck, das einen Beſitzer mit ſeinem Verwalter beim Ordnen der Rechnungen darſtellt, und das der „Anonimo des Morelli“ im Hauſe Lampognano in Venedig erwähnt, eine Illuſtration des Gleichniſſes von dem Verwalter, der ſeinen Herrn betrügt. Jedenfalls iſt in der Charakteriſtik der beiden Köpfe ein Gegenſatz ausgedrückt. Der eine iſt die Verkörperung des ſorglichen, gewiſſenhaften und ehrlichen Kaufmannes, während der andere einen bösartigen und verſchmitzten Ausdruck zeigt. Er hat in dem vierteiligen Marſupium, das auf dem Tiſche liegt, das Geld überbracht und hält in der aufgeſtützten Linken noch den Riemen des Geldbeutels. Seine Rechte aber deutet auf die Eintragungen ſeines Herrn, die er mit einer von dieſem nicht bemerkten höhniſchen Grimaſſe begleitet.

Die Eintragungen ſind kaufmänniſche Buchungen in der Art, wie wir ſie auch auf den anderen Bildern gleichen Gegenſtandes aus dem Kreiſe des Quentin Metſys finden. Wir verzichten auf ihre Wiedergabe, die für unſeren Zweck belanglos wäre.

Das Wort „Cuelen“, das in gotiſchen Lettern an dem Deckel eines flachen Käſtchens neben der Wiedergabe einer Kölner Münze zu leſen iſt, findet ſich oben links auf dem Wandbrett; auf einer großen Reihe dieſer Darſtellungen iſt neben dem häufiger vorkommenden „Ceulen“ die niederdeutſche Form für Cöln und erinnert uns an die große Bedeutung Kölns als Handelsemporium in jenen Zeiten, als der Verkehr mit Antwerpen, Brügge und den anderen niederländiſchen Nordſeehäfen, über die rheiniſche Völkerbrücke führte und Köln die Krone unter den deutſchen Städten war.

Unſer Bild gehört in einen ganzen Kreis ähnlicher Darſtellungen, die teils Quentin Maſſys, teils ſeinen Schülern verdankt werden. Das Bild des Louvre, das einen Geldwechſler mit ſeiner Frau darſtellt, trägt das Datum 1514 und iſt ein ſicheres Werk Meiſter Quentins. Es hat als Vorlage gedient für eine Reihe anderer Bilder, die entweder Variationen über dieſes Thema ſind, oder aber zwei Geldwechſler beim Zählen uns vorführen.

Nach De Mély[1] ſind die Varianten des Louvrebildes a) folgende:

a) 1. Ein Bild von 1519 in der Sammlung De la Faille in Antwerpen.

2. Ein Bild von 1533 im Beſitze des Fürſten von Hohenzollern-Sigmaringen in Sigmaringen. Eine Kopie des Bildes befindet ſich in Antwerpen; das Original wurde von einem Händler in Bonn erworben. Hierzu geſellt ſich eine Wiederholung, ehemals im Beſitze der freiherrlichen Familie von Groote in Godesberg-Rüngsdorf, dort von mir expertiſiert und 1917 durch Math. Lempertz in Köln verſteigert.

3. Eine Gruppe von Bildern mehr ſatiriſchen Gepräges in Dresden, Florenz, Kopenhagen, München, Madrid (Prado), Nantes, Valenciennes uſw. alle von Marinus van Roymerswael oder Kopien nach ihm.

Kölner Kunſt- u. Auktions-Haus G. m. b. H. Köln. Phot. Marcello Moroni, Köln.

Abb. 6. Quentin Maſſys oder Cornelis van de Capelle. Das Gleichnis vom ungerechten Verwalter.

Die zweite Gruppe b) dagegen ſtellt zwei Geldwechſler in allgemeiner Auffaſſung dar und umfaßt folgende Varianten:

b) 1. Die Gemälde in Windſor Caſtle, Hagley, München, Neapel, Bologna uſw. ſowie das bekannte Bild der Sammlung Oppenheim, das am 19. Mai 1918 durch Rudolph Lepke in Berlin verſteigert wurde.

2. Ein Bild in der National Gallery in London.

3. Ein Bild, deſſen Kopie ſich in Antwerpen befindet.

Auf allen dieſen Bildern finden ſich aufgeſchlagene Bücher, Briefe und Pergamente, die mehr oder weniger lesbare Inſchriften und Schriftzüge tragen. Die Entzifferung derſelben iſt De Mély gelungen und hat ſeiner Arbeit nach das Ergebnis geliefert, daß die Inſchriften der ſatiriſchen Gruppe a) 3 von Marinus van Roymerswael, diejenigen der Gruppen a) 2 und b) 1 von Cornelis van de Capelle herrühren.

Auf dem Sigmaringer Gemälde zeigt ein an der Wand befeſtigtes Pergament folgenden Text:

„Rekenighe van Jan Obrechts / Van ziin half jaer de / anno vierendertih van d' / Cleene ontfanck" (Rechnung von Jan Obrechts über ſein Halbjahr 1534 aus der kleinen

[1] Gazette der Beaux-Arts 1908, II. Sémestre, S. 215 ff. (Quinten Metsys et Marinus).

Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln. Phot. Marcello Moroni, Köln.

Abb. 7. Der Braunſchweiger Monogrammiſt (Jan Sanders van Hemeſſen). EcceHomo-Szene.

[Geld] Erhebung) und ein anderes Pergament die Worte: „Ende concluderende mitsdien die zeffde meeſter Cornelis van der Capelle alshi boven int doen van desen geconcludeert heeft gehadt onder hue — 1533. C. Morſel ſign." (Woraus zu ſchließen iſt, daß derſelbe Meiſter Cornelis van der Capelle, wie weiter oben [geſagt] iſt, als er dies unterſchrieb, in Unterpacht 1533 genommen hatte... C. Morſel ſign.)

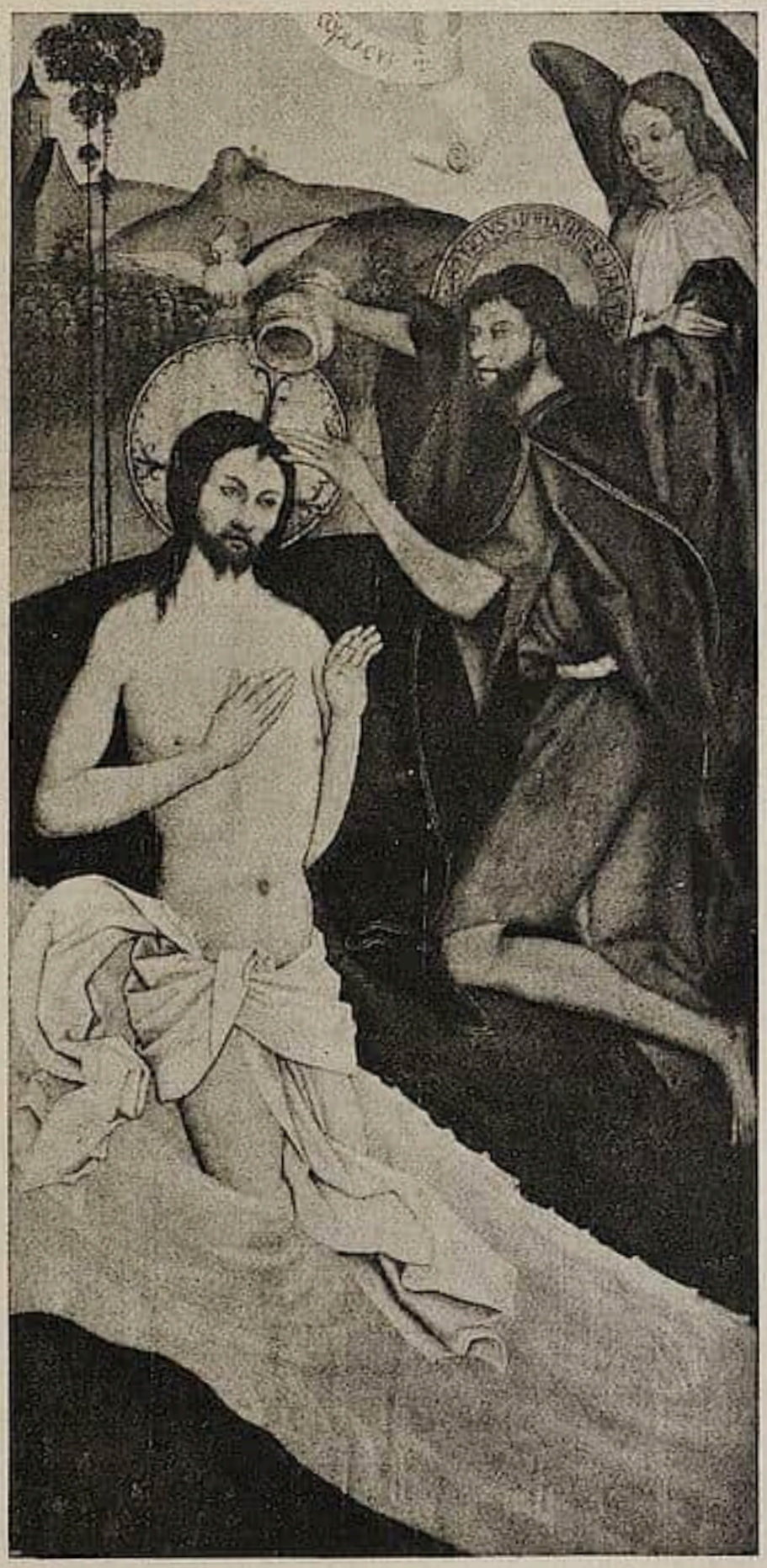
Das Bild der Sammlung Oppenheim zeigt in dem aufgeſchlagenen Buche die Worte: „LE ROY DOIET A MAISTRE CORNEILLE DE LA CHAPELLE (?) SON PAINCTRE SUR LA GABELLE DU SEL LA SOMME DE DEUX MILLE LIVRE...."

Da ein Maler namens Corneille van de Capelle weder durch Urkunden noch durch Werke bekannt iſt, ſo verſuchten James Weale und F. de Mély, denen ſich ſpäter Lionel Cuſt anſchloß[1], dieſen problematiſchen Künſtler mit Corneille de Lyon zu indentifizieren, der in den Urkunden nach ſeiner Heimat, dem Haag, auch Corneille de la Haye genannt wird und unter König Heinrich II. und Karl IX. den Titel eines „peintre du roi" trug. Aber die miniaturartigen, ſich häufig wiederholenden und in der Auffaſſung ſich ſtets gleich bleibenden Bildniſſe dieſes Malers zeigen, wie Bode im Vorwort zum Oppenheim-Katalog ausführte, keinerlei Verwandtſchaft mit dem Meiſter der Geld-

[1] W. H. James Weale, „Le peintre Cornelis van de Capelle" in „Revue de l'Art Chrétien" 1899, S. 120 f. — F. de Mély, „Deux tableaux signés de Corneille de Lyon", in „Monuments et mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Vol. XVIII, Fasc. 2, Paris 1911, S. 125 f. — Lionel Cuſt, „Notes on pictures in the Royal Collections XXIII: The misers at Windsor Castle, attributed to Quentin Metsys" in „Burlington Magazine", 1912, S. 252 f.

wechsler. Auch L. Dimier, der für das „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler“ den Beitrag: „Corneille de Lyon“ schrieb[1], lehnt diese Identifikation als ganz willkürlich ab und meint, „es müsse erst bewiesen werden, daß dieser van de Capelle wirklich existiert hat und nicht ein Phantasiegebilde des Malers ist“. Man hat auch Marinus van Roymerswael als Urheber genannt, aber die immer stark karikierenden und satirischen Darstellungen des gleichen Gegenstandes, die unter Gruppe a) 3 oben zusammengestellt sind, zeigen eine andere Handschrift. Und wenn Bode in seiner Charakteristik des Oppenheimschen Gemäldes ausführt: „Das Bild steht Massys selbst, wie er in dem bezeichneten Bilde des Geldwechslers mit seiner Frau im Louvre erscheint, entschieden näher“, so können wir uns dieser Meinung nur anschließen. Es ist wohl möglich, daß wir es hier mit einer sogenannten „versteckten“ Künstlersignatur zu tun haben; dann wäre die Kunstgeschichte um einen neuen Schüler des Quentin Massys reicher, und es müßten diesem Cornelis van de Capelle außer dem Oppenheimschen Bilde die Geldwechsler in Windsor, Hagley, Sigmaringen und unser Bild zugewiesen werden.

Dem Windsor-Bilde steht das hier abgebildete sehr nahe, ohne doch eine Kopie desselben zu sein. Bei einem Vergleiche mit dem Oppenheimschen Bilde ergibt sich, daß letzteres gleichsam eine Abbreviatur desselben ist. Es ist um mehr als ein Drittel kleiner[2], ist weniger ausführlich im Beiwerk, gibt von dem linken Arm der zweiten Figur nur einen Teil und zeigt das Bordbrett unmittelbar über den beiden Köpfen, was hier wie auf dem ihm sehr ähnlichen Hagley-Bilde recht unschön wirkt. Bemerkenswert ist auch das mißgestaltete Ohr und der grämliche Ausdruck des Geldzählers auf dem Oppenheimschen und dem Hagley-Bilde, Mängel, die unser Bild nicht aufweist.



Kölner Kunst- u. Auktions-Haus G. m. b. H. Köln. Phot. Marcello Moroni, Köln.

Abb. 8. Bartholomäus Zeitblom. Die Taufe Christi.

[1] Leipzig, E. A. Seemann, Band VII, 1912, S. 422 f.

[2] Die Maße unserer Tafel sind: Höhe 1,26, Breite 0,97 m; die der Oppenheimschen Tafel: Höhe 0,88½, Breite 0,60 m.

Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln. Phot. Marcello Moroni, Köln.
Abb. 9. Iſaak van Oſtade. Inneres einer Scheune (1642).

Ein Werk des ſogenannten Braunſchweiger Monogrammiſten iſt die hierneben abgebildete Ecce Homo-Szene, die inhaltlich und formal mit den gleichen Darſtellungen im Rijksmuſeum zu Amſterdam und in der ehemaligen Sammlung Ricci zuſammenhängt[1]. Sie ſtellt vor dem Doppeltor des Tempels zu Jeruſalem, eines phantaſtiſchen Gebäudes mit Spitzkuppeln und Türmen, Chriſtus dar, wie er von römiſchen Soldaten dem Volke gezeigt wird, das ſtürmiſch ſeinen Tod verlangt (ſ. Abb. 7). Das Bild iſt, wie die beiden genannten Ecce Homo-Szenen[2] und wie die Braunſchweiger Speiſung der Armen[3], durch eine große Architektur zentraliſiert, die hier die doppelte Aufgabe hat, den Raum zu gliedern und die Hauptgruppe mächtig emporzuheben. Das Doppeltor des Tempels, die Torburg zur Linken und der von einer bunten Menge belebte Jahrmarkt, verknüpfen die drei Darſtellungen eng miteinander. In der Behandlung des Figürlichen und in der Landſchaft, die in der Ferne links die Kreuztragung und rechts (bei verdüſterten Himmel) die Kreuzigung darſtellt, nähert ſich unſer Bild der mittleren, durch das Stuttgarter Gemälde „Einzug Chriſti in Jeruſalem“ charakteriſierten Epoche, die vor dem Übergange zum italieniſierenden Stile ſeiner eigentlichen Spätzeit und vor den großfigurigen Sittenbildern anzuſetzen iſt.

Figuren mit dem Ausdruck einer weichen, ſchwermütigen Schönheit zeigt uns eine

[1] Die Sammlung Ricci in Rom wurde 1907 durch Jandolo und Tavazzi daſelbſt verſteigert.

[2] Abbildungen des einſchlägigen Materials in Dr. Felix Graefes Diſſertation „Jan Sanders van Hemeſſen und ſeine Identifikation mit dem Braunſchweiger Monogrammiſten“, Kunſtgeſchichtliche Monographien, XIII, Leipzig 1909. — Guſtav Glück verſucht im „Allgemeinen Lexikon der bildenden Künſtler“ Band I, S. 423 f. die Identifikation des Meiſters mit Jan van Amſtel, von deſſen Werken jedoch keins mehr mit Sicherheit nachzuweiſen iſt.

[3] Es handelt ſich bei dem Braunſchweiger Bilde um eine Illuſtration von Lukas XIV, 5—16.

Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln. Phot. Marcello Moroni, Köln.

Abb. 10. David Teniers der Jüngere. Schenkenſzene (1635).

Taufe Chriſti von Bartholomäus Zeitblom (ſ. Abb. 8). „Und der hl. Geiſt fuhr hernieder in leiblicher Geſtalt auf ihn wie eine Taube und eine Stimme kam nieder vom Himmel, die ſprach: „Du biſt mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe“. Das letzte Wort „Complacui“ dieſes Textes aus dem dritten Kapitel des Lukus-Evangeliums leſen wir auf einem über der Taube flatternden Spruchbande. Rechts am Ufer des Jordans kniet Johannes, der einen Krug mit der Aufſchrift „Ego sum principium et finis, Alpha et Omega“ über dem Haupte des nur mit einem Schurze bekleideten Täuflings ausgießt. Rechts kniet ein Engel, der Chriſti Kleider trägt und mit andachtsvoller Teilnahme der hl. Handlung folgt. Links in der Ferne erſcheint, von Bäumen und Hügeln umgeben, eine Kirche mit rundem Turm. Die einfache, noch etwas herbe Größe des Stiles, das blühende, warme, energiſche Kolorit von milder Farbigkeit zeigt die Eigenſchaften der Reifezeit des Meiſters, die um 1490 einſetzt und in dem Heerberger Altar ihren Höhepunkt erreicht. Der überzarte Farbengeſchmack und die weiche Verſchwommenheit der letzten Periode iſt unſerem wahrſcheinlich vor 1500 entſtandenen Bilde noch fremd.

Ein vorzüglicher Iſaak van Oſtade möge ſich anſchließen (ſ. Abb. 9). Wir blicken in eine weite, dämmerige Scheune, die durch drei Figuren und ein paar Hühner belebt iſt. Überaus reizvoll iſt hier die Farbengebung, der eine ſelbſt von dem großen Adriaen kaum überbotene Feintonigkeit eignet. Die Palette des Malers iſt äußerſt

ſparſam: Wenige blonde und warmbraune Töne von unendlicher Feinheit der Abſtufung und Schattierung finden den erwünſchten kalten Kontraſt in dem Hellgrün der Frühlingslandſchaft draußen. Die Sonnenſtrahlen aber brechen hinein durch das offene Scheunentor, durchfluten den Raum bis in ſeine tiefſten Tiefen, ſammeln ſich auf den drei Figuren und laſſen die Geräte, die Heubündel und das Balkenwerk hell aus dem dunkleren Grunde aufleuchten. Das Bild iſt voll bezeichnet und datiert: „Iſaak van Oſtade 1642" und Hofſtede de Groot nennt es in ſeinem Verzeichnis der Werke des Meiſters[1].

Wenn dieſer Oſtade durch ſeinen warmen Goldton bezaubert, ſo iſt der hierneben abgebildete Teniers ganz auf einen ſilbrigen Ton von wundervoller Weichheit geſtimmt (ſ. Abb. 10). In einer Schenke ſind um den Tiſch vier rauchende und trinkende Männer verſammelt. In dem einen Trinker zu äußerſt links hat ſich der damals erſt fünfundzwanzigjährige Meiſter ſelbſt porträtiert. Das auch durch ſeine Größe (89 : 70 cm) bedeutſame Bild trägt Signatur und Datum: D. Tenier f. 1635.

Alle dieſe Gemälde und einige andere, die noch im nächſten Heft beſprochen werden, ſind in verſchiedenem, oft recht entlegenem Privatbeſitz aufgeſpürt worden und ſollen zugleich mit einer größeren Anzahl deutſcher, vlämiſcher, holländiſcher, franzöſiſcher, italieniſcher und ſpaniſcher alter Meiſter in der für Ende September geplanten erſten Verſteigerung des Kölner Kunſt- und Auktions-Hauſes G. m. b. H. Köln unter den Hammer kommen.

[1] Hofſtede de Groot: „Beſchreibendes und kritiſches Verzeichnis der Werke der hervorragendſten holländiſchen Maler des 17. Jahrhunderts". Eßlingen-Paris, Band III, 1910, Nr. 171, S. 511.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Der Wiederaufbau der zerſtörten Gebiete

gehört zu den Verpflichtungen, die uns durch den Friedensvertrag auferlegt worden ſind. Nach dem jahrelangen Völkermorden, nach einem Vernichtungskampfe, der mit allen Mitteln der Technik geführt worden iſt, wird dieſer Wiederaufbau das erſte große techniſche Friedenswerk ſein, das die bislang feindlichen Völker zu gemeinſamer Arbeit vereinigt. Ein Kulturwerk größten Stils kann ſich vor unſeren Augen entrollen, eine ſtädtebauliche Aufgabe, wie ſie wohl noch niemals bislang den Städtebauern geſtellt worden iſt. Nichts liegt näher als der Gedanke, daß zur Mitarbeit an dieſem großen Werke, das auf unſere Koſten aufgeführt werden ſoll, deutſche Städtebauer, Architekten, Ingenieure, Wohnungspolitiker und Sozialhygieniker herangezogen werden. Aber, wenn nicht alle Zeichen trügen, ſo denken ſich Franzoſen und Belgier die Löſung des Problems ſo, daß Deutſchland lediglich die Koſten bezahlt und deutſche Handwerker und Arbeiter im übrigen die Fronarbeit leiſten, während die geiſtige und künſtleriſche Arbeit ausſchließlich franzöſiſchen Architekten und Ingenieuren überlaſſen werden ſoll. Keine Nation der Erde iſt ſo ſtolz auf ihre eigene Kultur, wie eben die franzöſiſche. Bis vor dem Kriege hat aber Frankreich wie im Kunſtgewerbe, ſo auch in der Architektur und der Stadtbaukunſt im weſentlichen von der künſtleriſchen Kultur der Ludwige und des Empire gezehrt. Fremd waren ihm das Vorwärtsſtreben des deutſchen Kunſtgewerbes, die modernen Arbeiten deutſcher Architekten, fremd die junge Diſziplin des deutſchen Städtebaus, das kraftvolle Ringen deutſcher Städtebauer, Wohnungspolitiker und Sozialhygieniker, deren Arbeiten z. B. den Engländern wohl bekannt ſind und von denen auch ſie gelernt haben. Wir deutſchen Architekten und Städtebauer haben den Stolz der Franzoſen auf ihre Werke der Stadtbaukunſt wohl verſtehen können. Die tektoniſchen Gebilde im Organismus

der Stadt Paris, Schöpfungen wie die Place royale in Nancy oder die Gründung des franzöſiſchen Sonnenkönigs, Verſailles, rechnen auch wir zu den höchſten Künſtlerwerken aller Zeiten. Jedoch, in den letzten Jahrzehnten ſind es wir Deutſche geweſen, die im Städtebau die Führerſtelle innehatten und bei denen die andren, namentlich die germaniſchen Nationen in die Schule gegangen ſind. Unterſtützt durch die unerhörte Entwicklung der deutſchen Städte in den Jahrzehnten vor dem Weltkriege, haben wir unaufhörlich mit der Löſung des Problems der modernen Stadt gerungen, die ſich allmählich als klares, kriſtalliniſches Gebilde aus dem Chaos der Stadtform der erſten Jahrzehnte der Induſtrialiſierung Deutſchlands, vor unſerem Auge zu formen begann.

So gering indeſſen auch für uns die Ausſichten für die geiſtig-künſtleriſche Mitarbeit am Wiederaufbau der zerſtörten Gebiete ſind, ſo machtlos im Augenblick unſer, durch eine fünfjährige Aushungerungspolitik und die ungeheuren Kräfteverluſte dieſes langen Krieges zermürbtes Volk auch ſein mag, wir wollen und können zeigen, daß unſere techniſche und künſtleriſche Kultur nicht unter den Trümmern des alten Deutſchland begraben liegt, ſondern daß wir ein Kulturvolk ſind, das mit der Kraft des Werdenden ſich in aufſteigender Tendenz befindet. Es erſcheint mir daher als eine ſelbſtverſtändliche Forderung, die bei der nächſten Verſtändigungsaktion von unſerer Regierung geſtellt werden muß, daß einige deutſche Städtebauer zur Mitarbeit an dem zuallererſt aufzuſtellenden Generalbebauungsplan für den Wiederaufbau der zerſtörten Gebiete, in irgendwelcher Form — eventuell auf dem Wege des engeren Wettbewerbs — mit herangezogen werden. Dieſe Mitarbeit wäre aber auch nicht weniger wertvoll bei der Aufſtellung der Einzelbebauungspläne für die wieder aufzubauenden Dörfer und Städte. Dann könnte in gemeinſamem, kollegialem Zuſammenarbeiten mit franzöſiſchen Baukünſtlern ein Geſamtwerk erſtehen, das ſpäteren Geſchlechtern ſich als erſtes, großes Verſöhnungswerk darſtellt nach dem furchtbarſten Kriege, den die Welt bis jetzt geſehen hat.

Paul Wolf.

Kölner Kunſtpflege

Die letzten Monate brachten dem Kölner Kunſtleben, das ohne jede verantwortliche Führung ſeinem Schickſal überlaſſen bleibt, nichts anderes als dauernd neue Enttäuſchungen. Solange die führenden Muſeen ohne Leitung bleiben, und was ſchlimmer iſt, ſolange in dieſen Muſeen Handlungen und Beſchlüſſe vorbereitet werden, die zu verantworten amtlichen Stellen die Sachkenntnis fehlt, liegt eine Geſundung in weiter Ferne.

So wurden die Wege der Intereſſenvertretung beſchritten. Die „Geſellſchaft der Künſte“ bildete ſich, die aus revolutionärem Geiſte ein feſtumriſſenes Programm aufſtellte, die in Wirklichkeit nur eine größere Anzahl anerkennenswerter Konzerte veranſtaltete und die die Gruppe der bildenden Künſte ſich unter dem Namen einer ihre Ziele vertretenden Zeitſchrift „Der Strom“ zuſammenfaſſen ließ. Eine Ausſtellung des Strom in den Räumen des Kölner Kunſtvereins brachte Werke von Ernſt, Kölſchbach, Hanſen, in denen mit Energie und Leidenſchaft der Anſchluß an die neueſten Ergebniſſe des künſtleriſchen Schaffens geſucht und gefunden wurde.

Es bildete ſich eine „Intereſſengemeinſchaft Kölner Künſtler“, zunächſt als Kampforgan gegen die Bevormundung von ſeiten der ſtädtiſchen Verwaltung, die infolge der ungeeigneten Beſetzung des Dezernats für Kunſt den Künſtlern unerträglich zu werden begann. Der Direktor des Schnütgen-Muſeums übernahm die neutrale Führung und es ebbte der Kampf ab, ohne daß die Erfolge, um die ſich das Ringen gelohnt hätte, an ſeine Stelle getreten wären.

Des weiteren glaubt man das Verſtändnis für die Schätze des Kunſtgewerbe-Muſeums und der Schnütgen-Sammlung dadurch in geeigneter Weiſe vertiefen zu können, daß faſt allſonntäglich im Kunſtgewerbe-Muſeum Vorträge von Dr. Witte gehalten werden, z. B. über „Kunſt und Seele“ oder „Landſchaft, Kunſt und wir“ oder „Von Wert und Würde des Bauens“, wobei es ſchwer iſt zu entſcheiden, ob es ſich um pſeudo-künſtleriſche, philoſophiſche oder ethiſche Dinge handeln ſoll.

Das Ausſtellungsweſen liegt darnieder, da es ſo gut wie unmöglich iſt, von auswärts zur Ausſtellung geeignete Stücke zu erhalten.

Nur auf einem Gebiete iſt eine Erſtarkung unverkennbar: auf dem der Verſteigerung. Die letzten Verſteigerungen der beſcheidenen Sammlungen von Wittgenſtein und Thekla von Düſſeldorff bei Matth. Lempertz brachten erſtaunlich hohe Ergebniſſe, ſo daß hier der einzig wahrnehmbare Anknüpfungspunkt iſt, daß Köln wenigſtens auf einem Gebiet der Kunſt einer günſtigen Entwicklung entgegengehen könnte. Da auch der Kunſthandel und die private Sammeltätigkeit in ruhiger Entwicklung ihren Fortgang nehmen, ſcheint das das Kennzeichen des Kölner Kunſtlebens zu ſein, daß alle die Zweige, auf die die ſtädtiſche Verwaltung keinen Einfluß hat, in ihrer Entfaltung nicht bedroht ſind. Gerade auf dem

Gebiet der Kunst gilt das Wort aus dem Pañcatantram: „Dinge, die ihre Sache nicht sind, müssen Verständige meiden." Nur in Köln glaubt man, Sachkenntnis sei das Allergefährlichste. L.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Kurt Schwitters im „Sturm"

Arbeiten von Schwitters sah man bereits auf früheren Ausstellungen des Sturm. Kubistische Abstraktionen, die durch dunkle Färbung Verwandtschaft mit Burljuk zeigen. Schon in ihnen fühlte man die Neigung zu rostigen und „staubigen" Halbtönen. Die „Eisenbetonstimmung" ist typisch als Stimmungsmotiv. Jetzt treten als neues Moment die sogenannten Merzbilder hinzu (die Ethymologie bleibt Geheimnis des Malers). In der Kunst der Primitiven spricht das Erlebnis vom sinnlichen Anreiz der Materie überhaupt als bedeutender Faktor. Auch Picasso spielt gelegentlich mit Wattestaum und der Wirkung von gesprenkeltem Holz. Schwitters in seinen Arbeiten führt diese Gerümpelromantik erneut zur letzten Konsequenz und erreicht durch Verwendung der Gegenstände selbst das ungegenständliche Bildganze, eine Art expressionistischer Genrekunst. Im „Kindermärchen" z. B. bastelt er auf gelb und grüner Untermalung aus rostigen Spiralen, Radteilen ein Relief. Ein Drahtnetz spannt über Holzplatten. Dazwischen springt plötzlich Druckschrift hervor. Die Dinghaftigkeit des Rahmens wird natürlich mit verarbeitet, bietet willkommensten Anlaß zur Gestaltung. In den Zeichnungen findet man noch eine dritte Art: die Aphorismen, kleinste Bildwirkung auf größerer Fläche. Von künstlerischem Wollen in Worten einen anderen Begriff zu geben als das Erlebnis, bleibt immer ein Widersinn; zusammenfassend als ästhetische Wertung kann man sagen, daß Schwitters ein Mittel schafft zwischen Stuckenberg, dem führenden Künstler des deutschen Kubismus und den Arbeiten der Dadaisten, vor allem R. Hausmann. Walter Mehring.

Freie Sezession Berlin 1919

Das Vorwort des Ausstellungskatalogs behauptet, daß der Krieg nur Zersetzung und Auflösung hinterlassen habe und daß ein Aufbau noch nicht denkbar wäre. Das klingt wie eine captatio benevolentiae. Die Kunst von gestern und heute werden sich immer vertragen, wenn es nur gute Kunst ist, aber da liegt der Hase im Pfeffer, man sieht erstaunlich viel innere Unsicherheit, die sich unter dem Cachet von Stilmischungen birgt, während die Künstler, denen eine innere Notwendigkeit ihr Schaffen diktiert, gezählt sind. Alles was noch gemäßigt ist, was malerische Kultur noch mit Exaktheit der Zeichnung verbindet, leitet sich von Paris her. Wie wenig Maler von weltumspannendem Einfluß hat es doch gegeben. Ende des 14. Jahrhunderts malt man von Spanien bis Rußland wie Giotto, Ende des 16. Jahrhunderts von Italien bis Holland wie Michelangelo, Anfang des 20. Jahrhunderts von Moskau bis New York wie Cézanne. Der sublime Farbgeschmack und die Vergeistigung der Malerei Cézannes bedeuten für die Sezessionisten, die daran gelernt haben, durchaus keine Versklavung, sondern einen inneren Gewinn, denn sie haben alle etwas anderes daraus zu machen gewußt. Was Wolf Röricht (in Landschaften) und Rudolf Großmann (besonders in der Trinkhalle) zu sagen haben, ist von herberer und festerer, verstandesmäßigerer Art als die feine gefühltere Kunst der beiden Hamburger Ahlers-Hestermann und Friedrichs. Ahlers-Hestermann, bei Gurlitt zurzeit in einer Sammelausstellung zu genießen, ist Idylliker. In den gern auf ein wundervolles helles Blau gestimmten Bildern ist die weiche Süßigkeit der Farben einer verträumten Anmut der Stoffe adäquat. Fritz Friedrichs ist von gleicher Kultiviertheit des Farbgeschmacks, aber dunkler, sonorer. Die strenge Vertikalität seines Selbstbildnisses kann nicht über die zarte seelische Grundstimmung hinwegtäuschen. Aus der anderen Quelle moderner Kunst, aus van Goghs Flammenstil hat Theo von Brockhusen seine Kunst entwickelt. Man gewinnt aus den zwei Dutzend Bildern seines Nachlasses den Eindruck, daß er nicht viel Neues mehr zu sagen gehabt hätte. Im Jahre 1913 in Italien hat er unter dem Einfluß der Kunst des Landes auch das große religiöse Historienbild gepflegt: riesige Leinwände von erschreckend leerer Auffassung. Seine Stärke lag im Landschaftsbild, Weiträumigkeit wußte er mit zwingender Gewalt zu meistern, und Bilder wie die Arnobrücke 1913 und Cölz 1917 werden sich in jeder Umgebung halten.

Die zukunftweisenden Faktoren dieser Ausstellung spiegeln das Ringen um Entmaterialisierung in der Kunst und spalten sich nur scheinbar in zwei Richtungen. Die einen, von orgiastischer Ursprünglichkeit im Farbgeschmack, steigern Farbe und Flächenrhythmik zu neuer Ausdrucksgewalt, die andern erstreben Gegenstandslosigkeit in der Kunst, indem sie die Gegenstände der Form entkleiden und die prismatischen Flächenbrechungen mit Farben erfüllen, die aus einer geistig-künstlerischen Einheit, nicht aus der Einheit der

Natur ihr Gesetz erhalten. Man begegnet einer ganzen Reihe interessanter Physiognomien. Da ist Otto Müller mit einem Selbstbildnis vor rotem Grund und Akten in der Landschaft, die Fläche zu großer stiller Wirkung aufteilend, da ist Walter Klemm mit einer Ziegelei, bei der die Rots in der Landschaft zur rhythmischen Vorbereitung auf das Rot im Schornstein dienen. Verwandte Grundstimmung verbindet Alfred Partikel und Berlit Rüdiger. Partikel begleitet bei seinem Hirten und seinen Mähern den Bewegungsrhythmus der Figuren zunächst mit der Flächenaufteilung im landschaftlichen Grunde, um dann aber nach hinten eine tiefe Raumperspektive anzuschließen. Diese widerspruchsvolle Bildlogik bringt einen reizvoll primitiven Eindruck hervor. Rüdiger denkt konsequenter bis zu Ende, und Bilder, wie die Totenklage, ballen die Flächenrhythmik und die dunklen Farbentöne zu nachdrücklicher Wucht. Ein reines Ausdrucksbild ist dann Hans Dornbachs Revolution. Er hat die Revolution als Glück der Befreiung empfunden und hierfür ein Gefühlssymbol gestaltet: starkfarbige Gestalten, die sich strömendem Licht entgegenheben. Schmidt-Rottluffs Unbändigkeit ist immer aggressiv und scheut selbst vor dem Rohen nicht zurück, aber er erreicht eine Intensität der Wirkung, der sich niemand entziehen kann. Sein Stilleben mit Negerfigur und roten Blüten muß man nur vergleichen mit Hübners Stilleben mit dem Chinesen, das sich auf eine geschmackvolle Anordnung und Farbgebung beschränkt, um die unheimliche Kraft zu spüren, die bei Schmidt-Rottluff geistert. Zu seinen stärksten Bildern sind die drei Negerinnen im Walde, das Mädchen bei der Toilette und der sitzende Akt zu rechnen.

Die andere Richtung, die nach Vergeistigung der Malerei strebt, hat in Lyonel Feininger einen charakteristischen Vertreter. Feininger teilt mit Delaunay die Vorliebe für Wiedergabe von Architekturen, die kubistisch in Farbflächen zerlegt werden. Während aber Delaunay bei seiner Tonwirkung grauer und brauner Teilflächen beharrt, ist Feininger koloristisch reicher. Die Ernsthaftigkeit dieser Kunst ist aus den Folgen von Bildern zu ersehen, in denen sich Feininger um die Gestaltung eines Motivs, etwa der Kirche in Zirchow, die er in den Jahren 1912—17 siebenmal malte, zu immer vergeistigterer Wirkung mühte, und es ist nicht zu leugnen, daß seine Farben, die in breiten Flächen aufgetragen sind, gar nicht als Anstrich, sondern durchaus immateriell wirken. Das Verlangen, den Gegenstand des Stofflichen zu entkleiden, hat in der Sonderausstellung der Dresdener Sezession Gruppe 1919 zu Versuchen geführt, die mehr gewaltsam als gewaltig sind, mehr Grimasse als Ausdruck zeigen. Ihnen allen gemeinsam ist der Wille, den Naturalismus zur Vergeistigung aufzupeitschen, aber über die Wendung ins Ornamentale sind sie alle nicht hinausgekommen. Otto Schuberts Flächendekor verwendet gern stumpfe Farben, gedämpftes Rostrot und Kobaltblau. Auch in jedem der Bilder Willi Heckrotts, der Lyriker ist wie Schubert (man vergleiche daraufhin auch die beiden gemeinsame Wahl literarischer Bildtitel) steckt etwas, was sich für Gobelins eignen würde. Otto Dix schwelgt in farbigem Orgiasmus. Er hat grelle scharfe Farben, die er noch um Silber vermehrt, zu Bildern geordnet, deren aufdringliche Buntheit wie durchschnittene farbige Glasflüsse wirken. Der Eindruck jedenfalls, den er in der Auferstehung des Fleisches erreicht, wo silbernes Gebein auf schwarzem Grunde ruht und wo nach oben alles in Farben aufzudampfen scheint, ist nicht ohne fremdartigen Reiz. Das beste Bild der Gruppe allerdings ist das noch am meisten gegenständliche, nämlich die Reiter in russischer Ebene von P. A. Boeckstiegel.

Die große führende Persönlichkeit fehlt dieser Kunst noch immer, denn Liebermanns, des Ehrenpräsidenten Naturalismus, scheidet sich davon wie Öl vom Wasser. Außer zwei schönen Landschaften stellt Liebermann einen Konzertsaal aus, worin Raum, Luft und Licht zu einer tonfeinen Köstlichkeit zusammengewoben ist. Dagegen ist das Doppelporträt zweier jungen Mädchen ein schlechtes Bild. Es nimmt nicht wunder, daß Liebermann gegenüber solchen Gänschen nicht sein bestes hergab, aber es bezeichnet doch auch die Grenzen seiner Porträtkunst, die eben doch nur gereifte Verstandesnaturen voll zu erschöpfen vermag, aber in der Charakteristik von Gefühlsmenschen und nun gar von Kindern und jungen Mädchen immer vergewaltigend wirkt. Von Franz Marc, der ein Führer geworden wäre, hängt ein Katzenbild aus, dessen wohllautende Fügung einem tagelang nachgeht.

In der Plastik* sind neue wegweisende Kunstwerke noch spärlicher vorhanden als in der Malerei. Herbert Garbes Gruppe Kuß, an Archipenko orientiert, gibt doch mehr als nur ein plastisches Ornament. Emmy Roeders Mädchenakt Pubertät und Willy Hegers auferstehender Jüngling versuchen die geistige Spannung über den Körper triumphieren zu lassen. Unter den Porträtköpfen steht die beseelte Büste Jakimows obenan. Die große Stilkraft Lehmbrucks aber, die noch einmal in besserer Auswahl, als hier geschah, vorgeführt werden sollte, ist noch ohne Nachfolge geblieben. Gerstenberg.

Albert Aereboe Zur Ausſtellung ſeiner Bilder in Hamburg

Albert Aereboe, ein junger Lübecker, tritt mit etwa 25 Bildern in der Galerie Commeter wohl zum erſtenmal vor eine größere Öffentlichkeit.

Aus den Bildern ſpricht eine im Weſentlichen dekorative Begabung, die weniger eine ſeeliſche Durchdringung als eine ornamentale Ausgeſtaltung der Motive anſtrebt. Dies zeigt ſich beſonders in den Landſchaften. Der Ausdruck „Vorlage für Glasbilder“ war ſo ſehr die Verlegenheitsbezeichnung all jener, die die Kunſtform unſerer Zeit nicht zu deuten verſtanden haben, daß man ſich faſt ſcheut, dieſe Worte zu gebrauchen. Und doch ſind ſie gerade hier angebracht angeſichts der dekorativen Vereinfachung der Landſchaft und der ſcharfen Konturierung, die Wellen und die als Maſſe geſehenen Laubkronen erfahren. Vermißt wird nicht eine ſentimentale Stimmung, ſondern jenes ſtarke kosmiſche Gefühl, das aus dem Einklang zwiſchen Menſch und Umwelt geboren, das Geheimnis hinter Wald und Hecken im Wolkenzug und Sonnenuntergang erſpäht und zu offenbaren weiß. — In den Tulpen von 1916, die gelb und rot gegen einen bräunlichen Hintergrund ſtehen, herrſcht derſelbe Zug zum Dekorativen, während er in dem Kürbisſtilleben von 1918 überwunden iſt; aus dem Zuſammenklang von grünen, gelben und graugrünen Tönen entſteht eine Einheit, die durch ein bläuliches Roſa eine pikante Note bekommt. Ohne naturaliſtiſch zu ſein, wirkt dies Bild naturhaft, es iſt ebenſo wie die in ihrem Schwarz-weiß mit einigen grünen Tupfen und begrenzenden, formbildenden braunen Linien faſt farblos wirkende „Leſende Frau“ Aereboes geiſtreichſte und geſchloſſenſte Löſung.

Einmal drängt es ihn zum religiöſen Motiv, doch ſpuken in ſeiner „Kreuzigung“ zuviel mittelalterliche Reminiszenzen, und er bleibt dem großen Gegenſtand viel ſchuldig. Beeinflußt, aber nicht gebunden durch van Gogh, wirken „das Treppenhaus“ und die „Pianiſtin“, Geſicht und Hände ſtehen kalkigweiß gegen ein ſcharfes Blau. Der „Raucher“ und einige Frauenköpfe ſind intereſſante freie Bildnisinterpretationen. Im „Streichquartett“ und im „Frühling“ verrät ſich eine Auseinanderſetzung mit Hodler, doch ſcheint dies eine im Entwicklungsgang des jungen Künſtlers überwundene Etappe.

Aereboe ſucht farbig und techniſch nach immer neuen Löſungen; in ſeinem Schaffen, heute mehr Verſprechen als Erfüllung, liegt ein in die Zukunft weiſendes Element.

Roſa Schapire.

Frankfurt a. M.

Der Kunſtverein zeigt eine große Sammlung Gemälde von Albert Lang, dem Freunde Thomas und Verehrer Marées, deſſen Wollen und Empfinden in ſtärkerem Pulsſchlag geht als ſein maleriſches Können. Am höchſten befriedigen frühe Landſchaften; am wenigſten ideale Figurenkompoſitionen: worin er ſich eng mit Thoma berührt. — Außerdem bietet der Kunſtverein einige Gemälde aus dem Nachlaß des gefallenen Hagener Walter Boettcher, der von Rohlfs zu Nolde kam und in Begriff ſtand, ſeine reiche Phantaſie und inniges Farbenempfinden ſelbſtändig zu organiſieren, als ihn die tödliche Kugel traf. Man hat ihn zu Unrecht hinter den berühmten Opfern des Krieges, Weißgerber, Marc und Macke, vergeſſen; ſein großes und höchſt liebenswürdiges Talent verdient eine eingehende Würdigung, wenn es ſich auch noch nicht aus dem übermächtigen Banne der Noldeſchen Kunſt hat löſen können. Erging es doch ähnlich auch Paula Moderſohn, als ſie ſtarb.

Schames bringt von dem Karlsruher Schüler Blühers, R. Kleyer, mehr groß gedachte als groß dargeſtellte Köpfe und Kompoſitionen, und von dem Berliner Heinrich Heuſer eine Kollektion (nicht mit Werner Heuſer zu verwechſeln!). Ein ganz dekoratives Talent; was er etwa Joſſe Gooſſens Geſchmeidigkeit nachgibt, ſucht er durch viſionäres Gehaben zu erſetzen. Es ſteht aber nur ein geſchicktes Nachempfinden von expreſſioniſtiſchen Ideen dahinter, ohne die Fähigkeit zu verſtehen, daß zu ſolchen Dingen vor allem einmal eine andere Formgeſinnung gehört als dekorativer Teppichſtil nach Münchener Muſter. Dafür iſt nun die Zeit nicht mehr. P. F. Schmidt.

Von Künſtlern und Gelehrten

Berlin

Im Alter von 58 Jahren verſtarb der ordentliche Profeſſor der Kunſtgeſchichte an der Techniſchen Hochſchule, Geheimrat Max Georg Zimmermann. Der Verſtorbene war ſeit 1911 ebenfalls Direktor des Beuth-Schinkel Muſeums und hat neben zahlreichen Einzelbeiträgen eine dreibändige Allgemeine Kunſtgeſchichte verfaßt.

Neue Graphik u. Liebhaberbücher

Neuerſcheinungen

Einen originellen, überaus feſſelnden Verſuch muſikaliſche Empfindungen in konkrete Bildvorſtellungen umzuſetzen macht Hans A. Müller in einer Folge von 6 Holzſchnitten, die er „Di-

vertimento" betitelt (Verlag P. H. Beyer und Sohn, Leipzig). Die Namen, die der Künstler den einzelnen Blättern gibt: Introduzione, Allegretto scherzoso, Andante con moto, Allegro furioso, Rondo capriccioso und Finale zeigen die Absicht durch die Aneinanderreihung gegensätzlicher künstlerischer Bilder eine ähnliche Stufenfolge von Stimmungen zu erzielen, wie man sie aus jenen locker und doch gesetzmäßig gefügten „Divertimenti" der Musik des 18. Jahrhunderts kennt. Müller ist ein modern empfindender Fortsetzer der klassischen Tradition des Feinholzschnittes. Gerade auf diesem Gebiete sind infolge des Überhandnehmens der dekorativen Manier selbständige, originelle Geister, wie der junge Leipziger Graphiker, sehr selten geworden. Die Effekte, die H. A. Müller aus dem spröden Material herausholt, sind vom rein technischen Standpunkt aus erstaunlich, bedeutungsvoll aber vor allem dadurch, daß es sich nicht um eine Art reproduzierender Übertragung zeichnerischer Ideen auf den Holzschnitt handelt, sondern um Schöpfungen unmittelbarster Art aus dem Geiste des Materials heraus.

Das wachsende Interesse für den Holzschnitt bezeugen auch Bruno Goldschmitts Bilder zur Bibel (Verlag F. Bruckmann, München). Es sind nicht so sehr Illustrationen bestimmter Vorgänge, wie sie noch jüngst Hans Meid in seiner geistreichen Erzählerweise geschaffen hat, als vielmehr Paraphrasen biblischer Themen, die Goldschmitt unter einem mehr allgemein menschlichen Gesichtspunkte versucht. Vielfach erweitert sich bei ihm das einzelne Ereignis zum Symbol des irdischen Geschehens überhaupt. Die erste Lieferung enthält 6 Blätter, wovon 3 die Schöpfungsgeschichte behandeln. Die Darstellung, wie sich Wasser und Land scheiden, ist ohne Zweifel von visionärer Kraft der Anschauung. Bei dem Kampfe Hiobs um die Gerechtigkeit hat der Künstler in pathetischer Steigerung das tragische Geschick des Schaffenden symbolisieren wollen.

Auch Goldschmitts Wirkungen beruhen zu einem wesentlichen Teile auf seiner Vertrautheit mit der Technik des Holzschneiders. Sein Werk hat daher dem Sammler moderner Graphik nicht nur inhaltlich, sondern auch im engern künstlerischen Sinne etwas zu bieten.

Einen Zyklus „Typen aus Berliner Spelunken" von Michl Fingesten und Robert Genin zeigt Ernst Becker, Berlin, an. Die Form des Vertriebes ist in geschäftlicher Beziehung ein Novum und wird vermutlich ein Unikum bleiben; sie erfolgt nämlich ohne pekuniäres Interesse seitens des Verlegers. Weder für Fingesten dessen Radierungen zu Arno Holz „Blechschmiede" bekannt sind, noch für Genin bedarf es einer Einführung. Bei der ganzen Natur beider Künstler läßt sich ohne weiteres annehmen, daß sie ihr Thema mit einer vor nichts zurückschreckenden Hingebung behandelt haben. „Alles, was Berlin Norden, Osten an unglücklichen, verkommenen, verbrecherischen Menschen hervorbringt, ist auf diesen Blättern vereinigt", sagt vielverheißend der Prospekt. Die Aufgabe ist demnach, unter den herrschenden sozialen Verhältnissen, umfassend genug. Man darf sich von ihrer Lösung durch Fingesten und Genin ein interessantes Erzeugnis künstlerischer Psychologie versprechen.

H. A. Müller, Divertimento. Ein Zyklus von 6 Holzschnitten (Verlag P. H. Beyer und Sohn, Leipzig). 5 Vorzugsexemplare (Probedrucke) je 300 M., 25 Exemplare je 160 M. Alle Exemplare sind handgedruckt und liegen in einer vom Künstler entworfenen Mappe.

Bruno Goldschmitt, Die Bibel. Eine Folge von 30 Holzschnitten (Verlag F. Bruckmann, München). 350 Exemplare; Nr. 1—5 kolorierte Handdrucke, Preis jeder der 5 Lieferungen 750 M., 6—50 Vorzugsausgabe, jede Lieferung 250 M., 51—350 Maschinendrucke, jede Lieferung 100 M.

Michl Fingesten, Robert Genin, Typen aus Berliner Spelunken. 16 Blätter (Verlag Ernst Becker, Berlin, Barbarossastr. 35). 50 Exemplare; Nr. 1—15 auf Japan, dazu 4 Studienplatten, Subskriptionspreis 800 M., Nr. 16—50 auf Bütten 400 M.

H. Voss.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Die Overbeck-Gesellschaft zu Lübeck, die mitten im Weltkrieg im Frühjahr 1918 auf die Initiative von Prof. Karl Schaefer zur Pflege der bildenden Kunst gegründet wurde, versendet soeben ihren ersten Jahresbericht (1918/19), der über die erste Periode einer erfolgreichen Tätigkeit der jungen Gesellschaft Rechenschaft ablegt. Außer zehn Ausstellungen hat die Vereinigung im Berichtsjahr eine Anzahl von Führungen und Vorträgen durch den Lübecker Museumsdirektor veranstaltet, die ihr Teil dazu beigetragen, das Verständnis und die Freude am heimischen Kunsterbe zu wecken.

Auf Anregung des Deutschen Germanistenbundes findet übrigens in der Zeit vom 14. bis 22. August im Museum zu Lübeck ein Lehrgang für deutsche Kunst und Kulturgeschichte statt, der in dieser Art ein Novum ist, das anderswo bald Nachahmung finden sollte. Das Programm ist ausgezeichnet zusammengestellt. Im Mittelpunkt steht auch hier das Lübecker Kunst-

erbe. Vorträge halten Prof. Lauffer-Hamburg und Prof. Schaefer-Lübeck. Ein Tagesausflug nach Lüneburg unter Führung Schaefers bildet den Abschluß des Kursus.

Der Kunstmarkt

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Amsterdam

Nachdem schon letzten Herbst das Glanzstück der Sammlung August Janssen †, Rembrandts Lucretia, nach Schweden verkauft worden war, ist diese nun en bloc durch die Firma J. Goudstikker erworben worden. Mit ihr wird eine der schönsten holländischen Privatsammlungen aufgelöst. Dem Umfang nach bescheiden — sie zählt etwa 80 Stücke —, enthält sie fast ausschließlich Werke von hohem künstlerischen Rang. Qualität zu sammeln, war Janssens erster Grundsatz gewesen. Als Programm hatte er sich die einheimische alte Schule vorgezeichnet. Als einziger Nichtholländer ist van Dyck mit einem vorzüglichen Bildnis vergegenwärtigt. Von Rembrandt sind noch das Frühbild mit dem siegreichen David, wie er vor Saul tritt, da, sowie zwei Zeichnungen, deren eine, das Selbstbildnis Rembrandts im Ateliergewand, Janssen in der Versteigerung Heseltine für fl. 22500 erstanden hatte. Von den illustren Namen der holländischen Schule, mit dem Delfter Vermeer, Frans Hals, Terborch an der Spitze, fehlt kaum einer. Adriaen Brouwer, Jan van de Capelle, Cuyp, Dou, Jan van der Heyden, Metsu, Ostade, die Ruisdaels, Jan Steen, Wouwerman sind, die meisten mit mehr als einem Werk, vertreten. Die Stücke der kleinern Meister sind fast ausnahmslos von höherem Gehalt, als man ihnen gewöhnlich begegnet, und beeinträchtigen in keiner Weise den einheitlichen Gesamteindruck, den die feingewählte Sammlung macht. H.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **15** . . .	7. August	Heft **15** . . .	31. Juli
„ **16** . . .	21. August	„ **16** . . .	15. August
„ **17** . . .	4. September	„ **17** . . .	29. August
„ **18** . . .	18. September	„ **18** . . .	12. September

Der in der vorigen Nummer bereits angekündigte Prospekt der Firma CURT HOELHOFF, LEIPZIG, Fockestr. 23IV, über Radierungen, Kupferschnitte usw. liegt erst diesem Heft bei. Wir bitten um Beachtung desselben.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Die Vergeiſtigung einer Induſtrieſtadt Kunſt- und Kulturbeſtrebungen in Offenbach a. M.

Mit 25 Abbildungen | Von FRITZ HOEBER

I.

Der nun hinter uns liegende Weltkrieg, in unendlich vielen Dingen ſo aufſchlußreich, hat uns mehr noch als die Wichtigkeit materiellen Beſitzes, den hohen Wert der geiſtigen Bildung vielfach dargetan.

Wenn auch in direkter Beziehung zu ſeinen tatſächlichen Leiſtungen vor allem die exakten Naturwiſſenſchaften, Phyſik und Chemie, und ihre Anwendung in einer beiſpiellos organiſierten Technik ſtehen, ſo wird doch niemand leugnen, daß ebenſo auch die Geiſteswiſſenſchaften, die „Kulturwiſſenſchaften", wie ſie Heinrich Rickert lieber nennt, in ihrer wiſſenſchaftlichen Reinheit und ihrer praktiſchen Verwirklichung in der Kunſt, an der ſeeliſchen Kraft unſerer durch äußere Niederlagen und inneren Umſturz ſo ſchwer erſchütterten Nation reichlich teilhaben. Geſittung, Bildung, Kultur bedeuten ebenſo viele Waffen, geiſtigen Vorſprung vor jedem Nebenbuhler auf jedem Gebiet, und ſind darum ſchon rein um ihrer ſelbſt willen zu pflegen, wenn auch der materielle Nutzen, der bei den technologiſch orientierten Naturwiſſenſchaften ſofort in die Augen ſpringt, hier nicht in gleicher Weiſe errechenbar ſcheint. — Der oft wiederholte Ausſpruch Richard Wagners „Deutſch ſein heißt: eine Sache um ihrer ſelbſt willen treiben", wird gerade da Geltung haben, wo es ſich um Beſtrebungen geiſteswiſſenſchaftlicher, künſtleriſcher, allgemein: kultureller Art handelt.

Auf dieſe ihre kulturellen Verpflichtungen haben ſich die deutſchen Induſtrieſtädte ſchon eine geraume Zeit vor dem Krieg beſonnen. Sie fingen an, die tiefe Wahrheit des Satzes einzuſehen, daß der Menſch nicht allein vom Brot lebt: Daß wir erſt wahrhaft die materiellen Reichtümer genießen können, wenn ſie als geiſtige Werte zu erfaſſen ſind. Und umgekehrt, daß die erweckten geiſtigen Energien in beſonderem Sinn einen Antrieb zur Hervorbringung all der wertvollen Sachgüter ſelbſt bedeuten.

Aus einer noch frühern Zeit datieren die Volksbildungsbeſtrebungen wiſſenſchaftlicher Art. Allein die Wiſſenſchaft wendet ſich an den ſchon durch die Berufsarbeit genugſam beſchäftigten Intellekt. Sie kann darum nicht die erwünſchte Ergänzung und Erholung bieten. Weiter erſcheint die Wiſſenſchaft, ſelbſt in ihrer Populariſierung, nicht Jedermann zugänglich: Je nach der Veranlagung wendet ſie ſich an dieſen ſpeziell oder an jenen, dadurch intellektuell beſchränkte Gruppen bildend. So trennt die Wiſſenſchaft wieder, wo das Ganze des Volkes als geiſtige Einheit gewahrt werden muß. — Deshalb hat die ſchon vor vielen Jahren von einem Engländer, John Ruskin, angeregte, in Deutſchland aber erſt in großem Umfang verwirklichte Idee, die moderne Induſtriebevölkerung durch die Kunſt zu bilden, den Vorzug vor einer blos wiſſenſchaftlichen Erziehung: Die Kunſt wendet ſich an die in der beruflichen Intellektsarbeit verkümmernden Seelenbedürfniſſe des menſchlichen Inſtinkts, der Phantaſie, der ſchöpferiſchen Anſchauungskraft.

Karl Ernſt Oſthaus in Hagen i. Weſtf. hat als erſter den künſtleriſchen Gedanken ſofort in vollendeter Reinheit mitten im Induſtriebezirk verwirklicht. Seine jedermann zugängliche Privatſammlung, die das Erhabenſte der Kunſt aller Zeiten und Völker in auserleſenen Werken vereinigt, ſchuf aus der nüchternen weſtfäliſchen Fabrikſtadt einen machtvollen Geiſtesmittelpunkt. Durch ſein zielbewußtes Eintreten für den neuzeitlichen Architekturgedanken gewann Oſthaus Einfluß auf die geſamte Bauentwicklung der

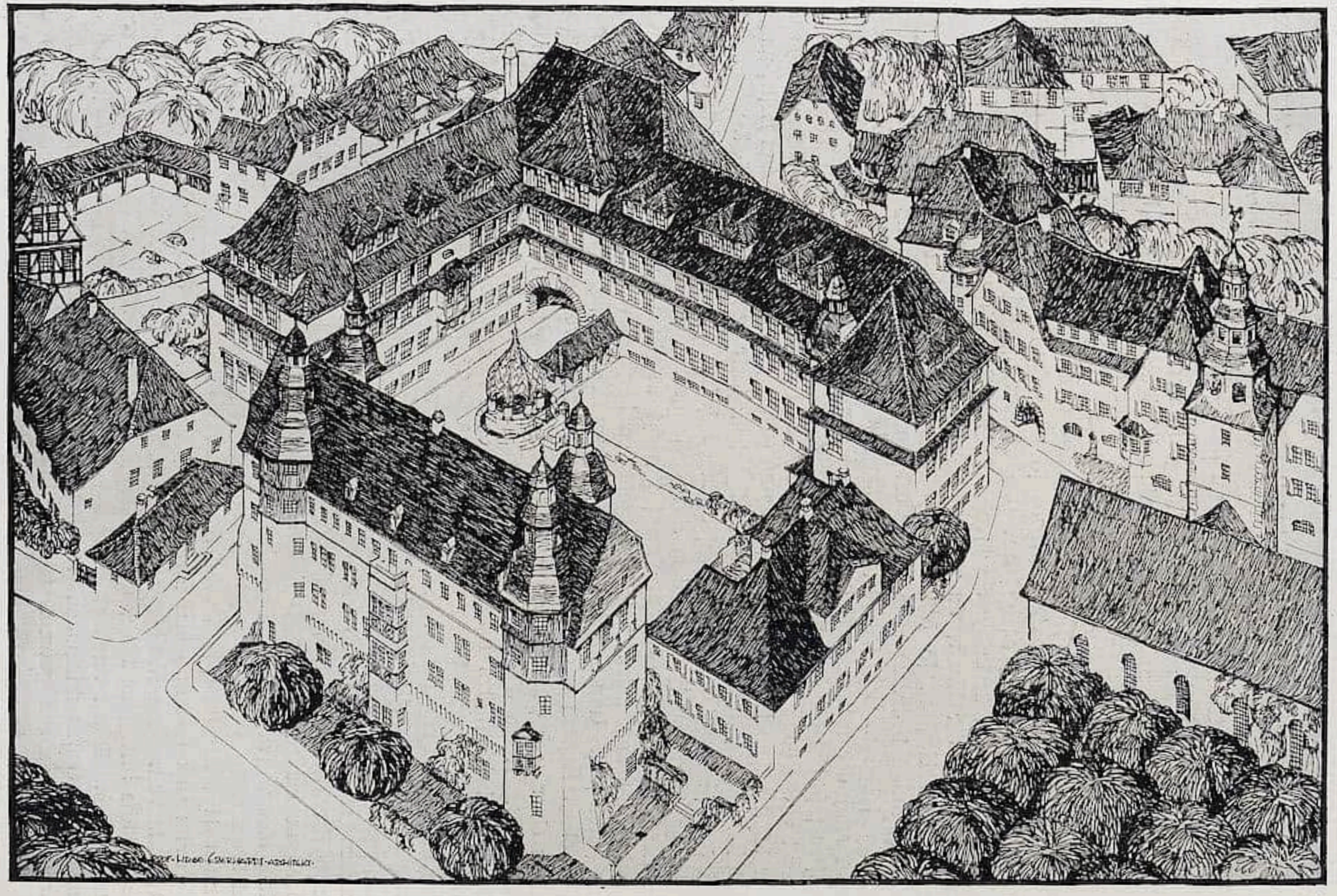


Abb. 1. Hugo Eberhardt, Offenbach a. M. Technische Lehranstalten Offenbach a. M. (1911—1912.)

Abb. 2. Heinrich Jobſt, Darmſtadt. Merkurbrunnen, errichtet 1916 im Hof der Techniſchen Lehranſtalten.

aufwärts ſtrebenden rheiniſch-weſtfäliſchen Städte: Was in Weſtdeutſchland von künſtleriſchen Unternehmungen entſtanden iſt, wie die von Wilhelm Niemeyer begründeten Ausſtellungen des Düſſeldorfer „Sonderbunds", der bildend-künſtleriſchen Sezeſſion am Niederrhein, und des „Werkbunds", der kunſtgewerblichen Vereinigung zur Durchdringung der deutſchen Arbeit mit dem Gedanken der äſthetiſchen Qualität, geht großenteils auf K. E. Oſthaus' ſchöpferiſche Anregung und Mitarbeit zurück.

Wieder einen andern ureigenſten Charakter beſitzen die Beſtrebungen Fritz Wicherts in Mannheim. Mit beſonderer perſönlicher Begabung empfindet dieſer fortſchrittlichſte Schüler Wölfflins jene Ausdrucksenergien, die die in Frankreich geborene moderne Malerei in ſich birgt. Er will ſie in kulturelle Kraft umſetzen und gründet ſo im Anſchluß an eine Galerie erleſener Gemälde und Plaſtiken ſeine „Akademie für Jedermann" und ſeinen „Freien Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunſt". Die hier bis zu Kriegsaus-

Abb. 3. Hugo Eberhardt. Verwaltungsgebäude J. Mayer & Sohn. Offenbach a. M., 1910/11, Mainfront.

bruch gehaltenen Vorträge und Führungen gingen regelmäßig von dem künstlerischen Erlebnis als solchem aus, um von da aus sich den Gesamtbereich phantasievoller Schöpfung zu unterwerfen. Wicherts Ziel erscheint als eine neue ästhetische Kultur von demokratischem Geist. — In dem Berliner Dr. Kurth, der in bescheidenerem Rahmen in einer industriellen Mittelstadt, Forst in der Lausitz, eine entsprechende kunstpädagogische Organisation 1913 ins Leben rief, hat Wichert mit seinen vorbildlichen Bestrebungen bereits seinen Jünger gefunden. — Endlich suchte in dem mehr intellektualistisch als mit gefühlsmäßiger Intuition begabten Kreis einer kleinen deutschen Universitätsstadt der hochverdiente, 1917 allzufrüh dahingegangene Jenaer Professor Botho Graef als umsichtiger Bauherr, als Auftraggeber für plastische und malerische Kunstwerke, als Organisator von Vortragsreihen für die moderne Kunstidee zu wirken.

II.

Zu allen diesen Stätten einer neuen ästhetischen Kultur trat nun in den

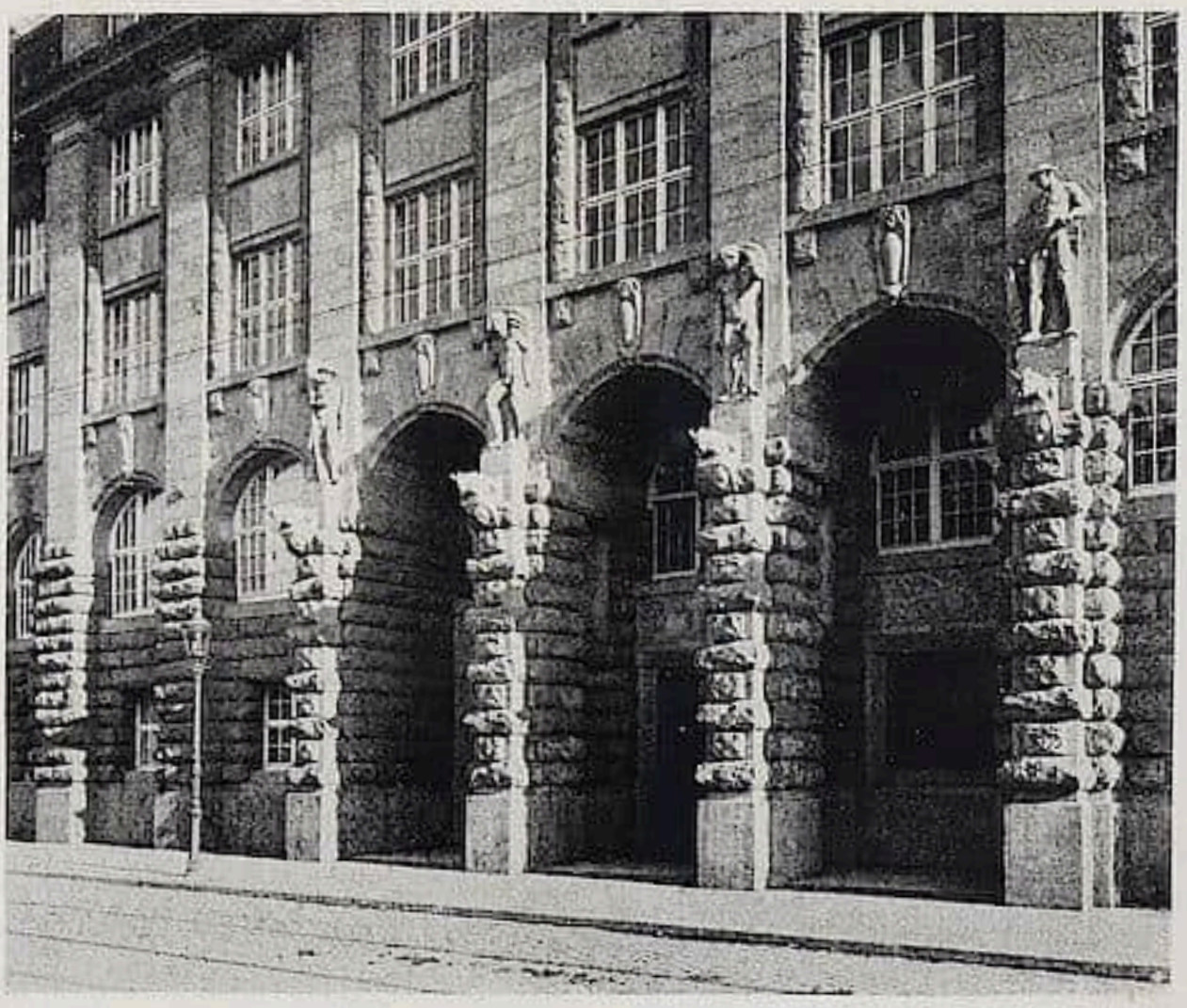


Abb. 4. Hugo Eberhardt. Verwaltungsgebäude J. Mayer & Sohn, Mittelrisalit der Mainfront.

letzten Friedensjahren auch das hessische Offenbach. Offenbach, das man bislang nur als industriellen Vorort von Frankfurt am Main zu betrachten gewohnt war: Was dieser ausgesprochene Fabriken- und Geschäftsplatz an geistiger Anregung und Erholung bedurfte, mußte er sich erst aus der auch mit idealen Gütern reicher gesegneten Nachbargroßstadt holen. — Seit dem Jahre 1907 fing aber Offenbach an, selbst ein kleines Kulturzentrum von bestimmter Eigenart zu werden, das seine starke Anziehungskraft sogar auf Frankfurt und seine an künstlerischem Arbeiten interessierten Kreise ausübt.

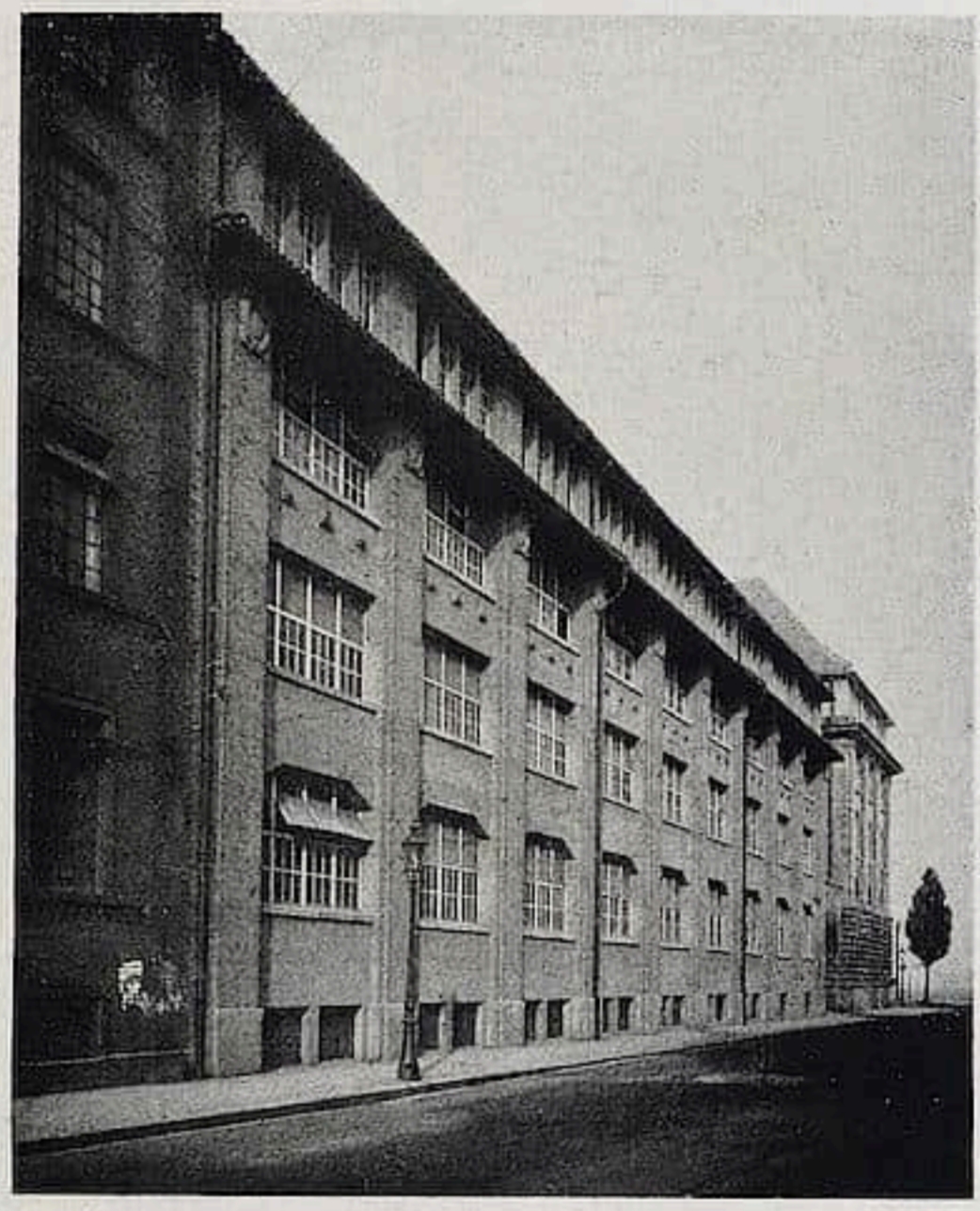


Abb. 5. Hugo Eberhardt. Lagerhaus der Lederfabrik J. Mayer & Sohn.

Im Mittelpunkt der Offenbacher Kunstbewegung steht die Architektur und das Kunstgewerbe. Der Künstler und Organisator ist Professor Hugo Eberhardt, ein Württemberger, der als junger Regierungsbaumeister mehrere Jahre lang auf dem Atelier Alfred Messels gearbeitet hat. Er ist Direktor der Technischen Lehranstalten, die eine Kunstgewerbe-, eine Baugewerbe- und eine Maschinenbauschule umfassen. Die Vermittlung zum Publikum und zum gesellschaftlichen Leben übernimmt der „Verein für Kunstpflege".

Hugo Eberhardts bedeutendstes Architekturwerk in Offenbach ist wohl der von 1911 auf 1912 erfolgte Neubau der Technischen Lehranstalten am Isenburger Schloß (Abb. 1). Bereits seine stadtbauliche Anordnung beweist eine reife und feine Kunst: Mit zwei Flügeln greift er um das alte Fürstenschloß, die heutige Stadtbibliothek und naturwissenschaftliche Sammlung, herum. Seine einfachen Fassaden, die nur an einer Stelle ein kleiner Ziererker mit Plastiken von Karl Huber betont, ordnet der Schulneubau in künstlerischer Bescheidenheit den prunkvollen Hofgalerien des alten Renaissancebaus unter. Trotz seiner tatsächlich größeren Massenausdehnung wirkt er so als Begleitung, Vorbereitung, als schlichte moderne Fassung eines antiken Juwels. Den harmonisch aus Altem und Neuem sich zusammenfügenden Gebäudering schmückt ein von dem Darmstädter Bildhauer Heinrich Jobst 1916 geschaffener Monumentalbrunnen als ästhetischer Mittelpunkt, eine Stiftung des Geheimrats Ludo Mayer, des nun auch vor zwei Jahren leider verstorbenen, ständig interessierten Gönners der Lehranstalten: Aus grüner Rasenterrasse wächst ein schweres Becken in Muschelkalk empor, aus dem sich eine Brunnensäule mit wasserspeienden Delphinen erhebt. Die schön umrissene Gruppe des Gottes Merkur mit dem Knaben Plutus an der Hand krönt figürlich diesen Aufbau (Abb. 2).

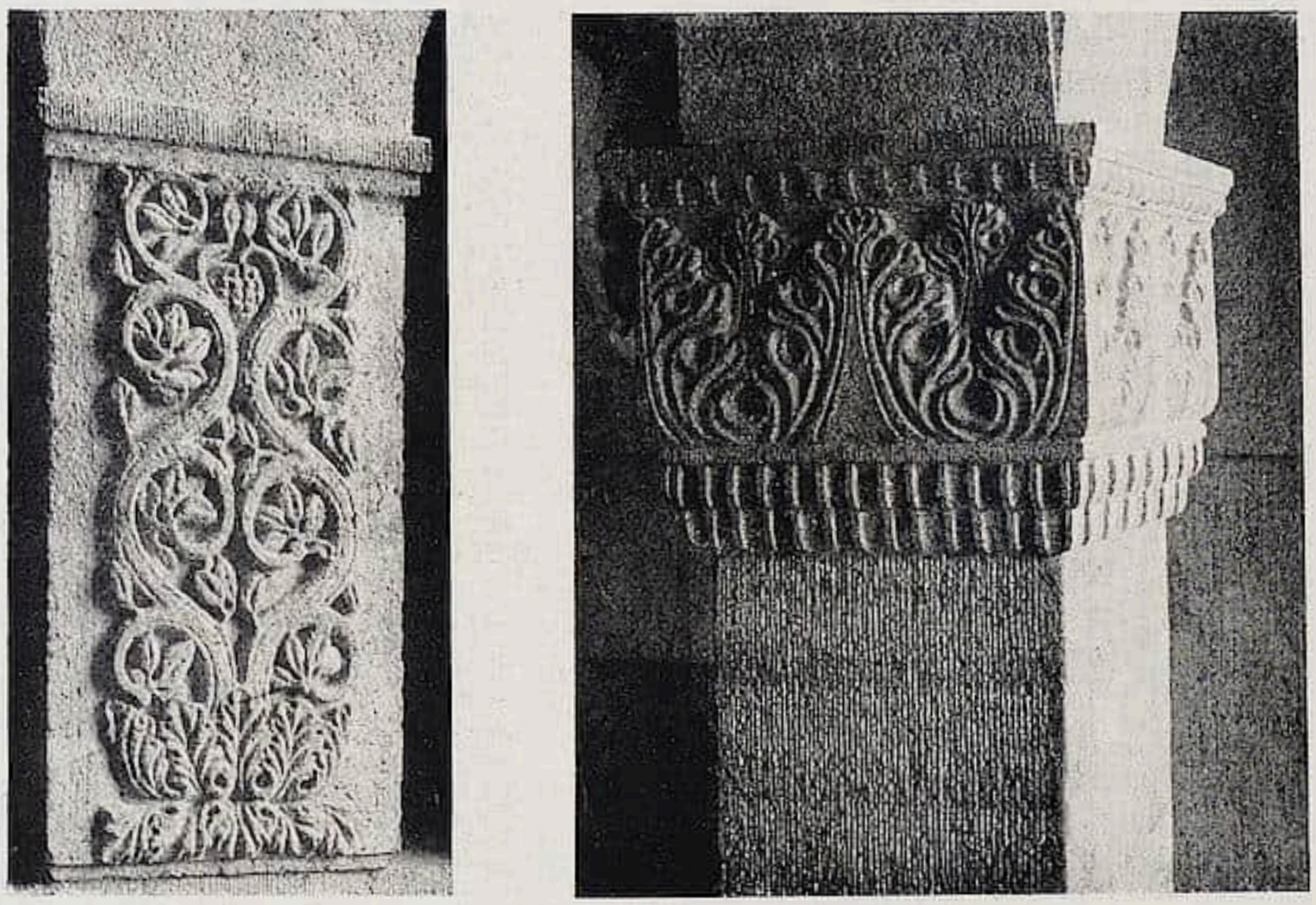


Abb. 6. Karl Stock. Pfeiler- und Kapitell-Ornamentik der Treppenhalle des Verwaltungsgebäudes J. Mayer & Sohn.

Eberhardts zweiter Großbau in Offenbach (erb. 1910/11, Abb. 3—7), das Verwaltungsgebäude und Lagerhaus der Lederfabrik J. Mayer & Sohn, erſcheint gleichfalls aus ſeiner individuellen Situation heraus geſtaltet. — Der mächtige Bau von achtzehn Pfeilerachſen erhebt ſich in maſſiver Ruſtika am ſüdlichen Mainufer. Seine Mitte tritt als herrſchendes Riſalit kraftvoll vor. Das dreifache Hauptportal wird durch reichen plaſtiſchen Schmuck, nackte Gerberfiguren, Ziegenköpfe, wechſelnde ornamentale Flachreliefs und durch köſtliches ſchmiedeeiſernes Gitterwerk ausgezeichnet. — Sachlich einfacher geben ſich hingegen die nur in ihren Verhältniſſen wirkenden Faſſaden des Hofs und des Lagergebäudes: ſchlichter Betonguß, der teilweiſe durch Scharrierung belebt wurde. Beſonders eindrucksvoll nimmt ſich in dieſer zeit- und ſachgemäßen Schmuckloſigkeit die Front an der Auſtraße aus: hier zeigen die Bogenfenſter des Sockelgeſchoſſes anſtelle des üblichen Runds konſtruktive, dem Material entſprechende Polygonabſchlüſſe. Kleine Schlußſteine, aus wetterfeſtem Zement in Schablonen gegoſſen, verleihen der Faſſade ſchmuckhafte Akzente.

Gerade dieſe Fabrikfaſſade ſtellt mehr als ein äſthetiſches Vorbild dar. Sie liefert vor allem auch den ökonomiſch ſchlagenden Beweis der Befähigung unſerer heutigen Architektur, zu demſelben Preis der Induſtrie künſtleriſch gute Gebäude zu errichten, wofür frühere Zeiten noch ſchlecht und geſchmacklos gebaut haben. — Dieſe Einſicht ſcheint ſich jetzt auch in Offenbach immer weiter auszubreiten. Die direkte Nachfolge der Fabrik J. Mayer & Sohn bildet der ebenfalls durch Eberhardt vollzogene Neubau des Bureaugebäudes der Gebr. Heyneſchen Schraubenfabrik (erb. 1914,

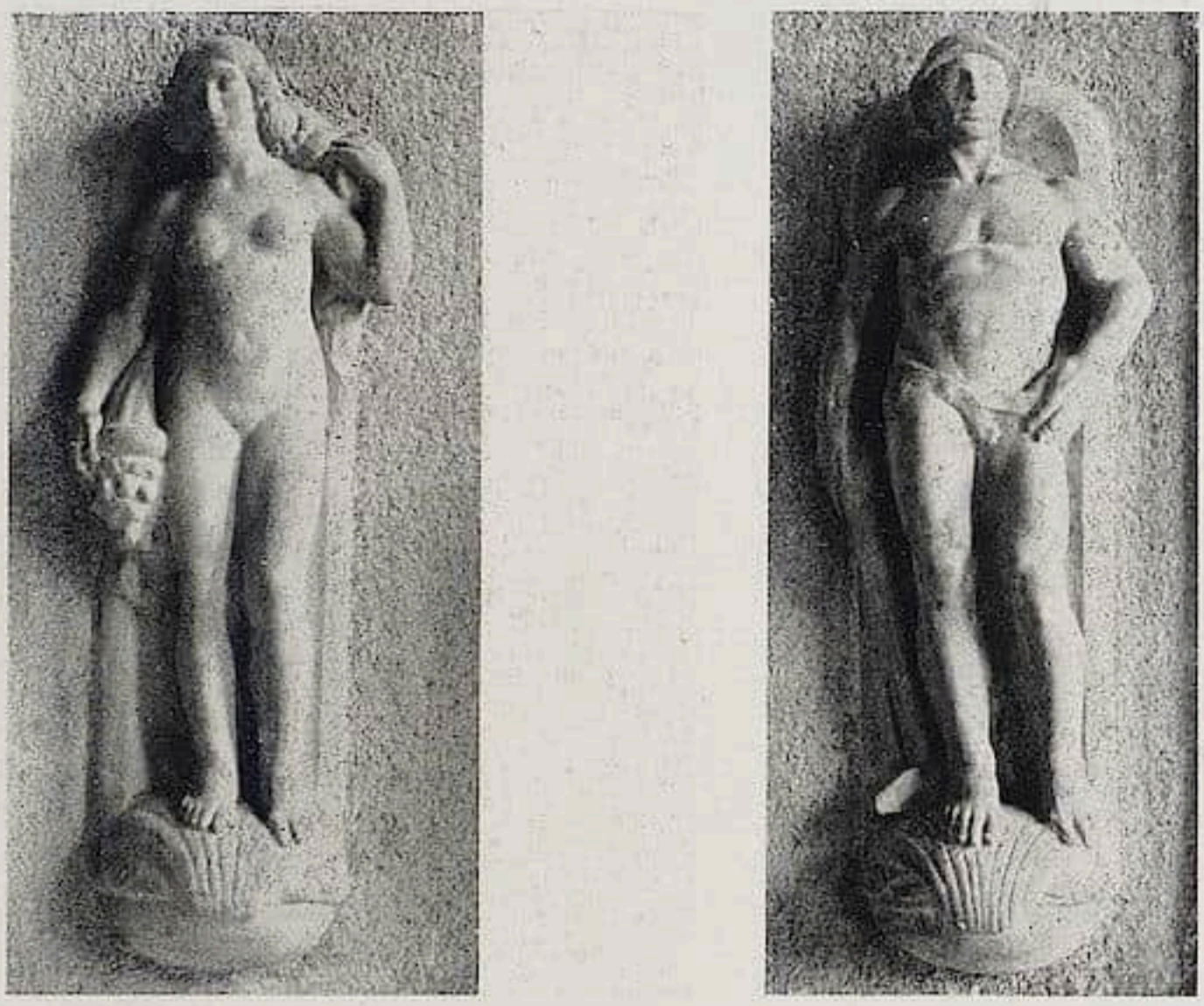


Abb. 7. Karl Stock, Frankfurt a. M. Reichtum und Handel. Dekorative Plaſtik in der Treppenhalle des Verwaltungsgebäudes J. Mayer & Sohn.

Abb. 8): ein dreiſtöckiger Rechteckblock von hohem Walmdach gedeckt; rechts eine Durchfahrt in jenem gedrungenen Rundbogen, wie ihn Eberhardt liebt, den er ſo auch als Eingang zu den Lehranſtalten verwandt hat. Senkrecht teilt ſich die Faſſade in neun Joche ein, deren mittelſtes das rechteckige Hauptportal enthält. — In plaſtiſch ausdrucksvoller Weiſe ſind die beiden Untergeſchoſſe zuſammengefaßt, ein Gegenſatz zu dem als Knieſtock behandelten zweiten Obergeſchoß: die einteilenden Vertikalpfeiler ſtufen ſich in vielfältiger Profilierung nach innen zu ab und verkröpfen ſich dann wagrecht oberhalb der Fenſter des Hauptgeſchoſſes, um die ſie als Rahmen herumgeführt werden. Dieſes in lebhaften Licht- und Schattengegenſätzen wechſelnde Faſſadenrelief iſt techniſch vollſtändig aus in Formen gegoſſenem Beton hergeſtellt.

Von dem Frankfurter Architekten Alfred Engelhard rührt der große Neubau der Maſchinenfabrik Collet & Engelhard, weſtlich Offenbachs am Main gegen Frankfurt zu gelegen, her. Hier handelt es ſich um einen eigentlichen Werkſtättenbau, was ſich auch in der Form ausdrückt: das Doppelmotiv zweier parallel gelagerter Maſchinenhallen von jenem charakteriſtiſch polygonalen Querſchnitt, den Behrens' Turbinenhalle der AEG erfunden hat.

III.

Die Äſthetik, im neuzeitigen Sinn verwirklicht, beſchränkt ſich nicht auf die Geſtaltung einzelner Prachtaufgaben, ſondern ſie nimmt im Gegenteil ihren Ausgang bereits von der Form des Alltäglichen, des aus nächſter Nähe Gewohnten. Den gut gebauten Fabriken Offenbachs folgen die Stätten des Wohnens und Ausruhens, verſchiedene Villen,

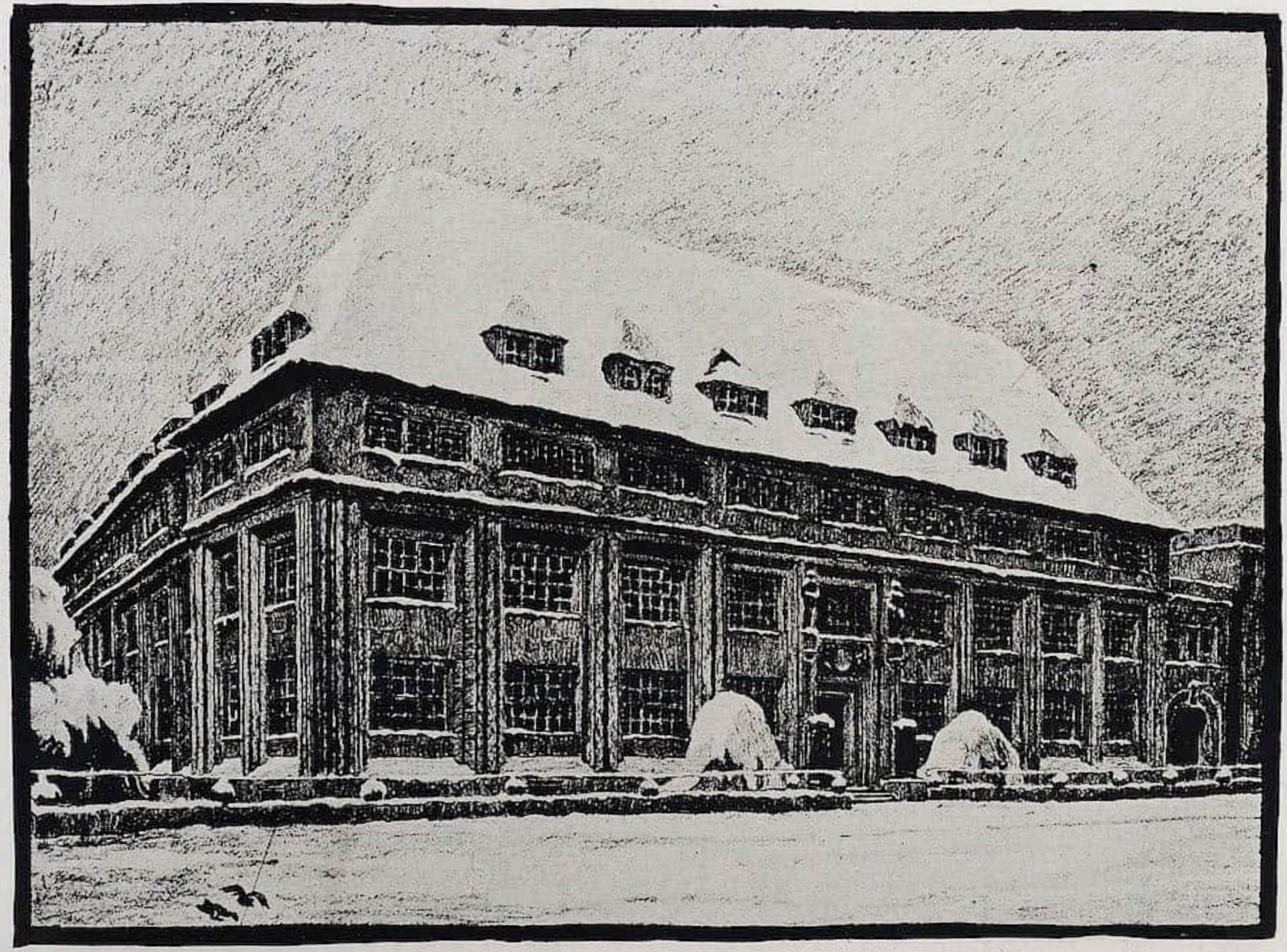


Abb. 8. Hugo Eberhardt, Offenbach a. M. Bureaugebäude Gebr. Heyne, Offenbach a. M., erbaut 1914.

Abb. 9. Hugo Eberhardt, Offenbach a. M. Altersheim Offenbach a. M., erbaut 1913.

ein Altersheim, die Grabmäler des Friedhofs, Bauten zu Zwecken geistiger Vergnügung, wie ein Musiktempel im Stadtpark und ein bis jetzt leider nur im Projekt vorhandenes Theater, beides Arbeiten von Eberhardt.

Man wandert eine halbländliche Rüstern- und Birkenallee hinauf, in der Richtung nach Sprendlingen zu. Auf der Höhe des Buchrainer Wegs lagert sich der weiße Winkelbau des Wilhelm Schrammschen Altersheims (erb. 1913, Abb. 9). Gerade wegen seines geringen Aufwands von Kunstmitteln stellt es vielleicht die beste und reifste Architekturleistung Eberhardts dar: Hier ist auf alle literarischen Anspielungen einer üppigen Ornamentalplastik verzichtet. Keine unsachliche Romantik sucht durch übermächtige Dachhauben eine altertümelnde Behaglichkeit vorzutäuschen. — In modern einfacher Wirkung gibt sich der ansprechende Putzbau mit seinem niedern Bossensockel aus Muschelkalk, verschiefertem Dach, den grünen Fensterläden der schlicht gereihten Fenster. Aber aus Straßenlage und Grundriß wurde alles herausgeholt, was an baukünstlerischen Möglichkeiten zu entwickeln war: Vor das breit gestreckte Gebäude wurde eine Terrasse gelegt, die an beiden Seiten Treppenaufstiege hat; sie führen zu den loggienartig gebildeten Eingängen. Die von hier aus aufsteigenden Stockwerktreppen sind in die äußern Ecken des Hauses verlegt, um die innere Raumentwicklung der längs freundlicher Korridore gereihten Zimmer nicht zu behindern. Damit benutzt Eberhardt das gleiche Grundrißmotiv, das ihm im Inneneindruck der Technischen Lehranstalten zu so malerischen Wirkungen verholfen hat. — Die plastische Ergänzung zu den in den Treppen etwas zurücktretenden Seiten bildet der in der Mitte der Straßenfront vorspringende breite Balkon auf glatten Säulen. Die Reliefverstärkung wird durch einige über den Erdgeschoßfenstern wie Bossen vorstehende Köpfe freikünstlerisch geistvoll begleitet, charakteristisch-plastische Physiognomien von Greisen beiderlei Geschlechts, die damit auch inhaltlich auf die Bestimmung des Altersheims hinweisen. — Der nach hinten hinaus im einspringenden Winkel des Flügelbaus gelegene, quadratische Gartenhof gibt sich in Anlage und Geschlossenheit der Stimmung den Kreuzgängen alter Klostergebäude verwandt.

Der hier bewiesene moderne Kunstgrundsatz von der in sich selbst befriedigten Schönheit des sachlich Einfachen findet ein weiteres, sehr lehrreiches Beispiel in Eberhardts Umbau einer Villa in der Tulpenhofstraße, lehrreich vor allem durch die schlagende Gegenüberstellung der alten komplizierten Stilbauerei und des neuzeitlich sachgemäßen Zweckstils: Vorgelegen hatte eine Doppelvilla etwa aus dem Jahr 1890, mit jener sinnlos spielerischen Laubsägearbeit verziert, welche man damals für „altdeutsches Renaissancefachwerk“ ausgab. Eberhardt erhielt nur den Auftrag für den Umbau der einen Hälfte dieser Zwillingsvilla, so daß heute die schwindsüchtige Romantik rechts den klaren Flächen und der kubisch sich aussprechenden Architekturform des neu geformten linken Teils gegenübersteht.

Solche plastische Verstärkung und Vereinfachung der Massen empfindet heute auch der Laie in ihrer wohltuenden Wirkung, ohne sich freilich darüber Rechenschaft zu geben. Beweis dafür sind die auch heute noch meistens unsäglich schwachen Denkmäler, die unsere Straßen, Plätze, Park- und Friedhofsanlagen bevölkern. — In erfreulichem Kontrast zu diesen dünnen, mit nichtssagenden Allegorien und Ornamentschnörkeln überladenen Grabbauten hält sich das kleine Mausoleum, das Eberhardt gemeinsam mit den Bildhauern Karl Killer (München), Karl Huber (Offenbach) und Karl Stock (Frankfurt) als Familiengrab Krumm 1913 auf dem Offenbacher Friedhof errichtet hat (Abb. 10): Ein kuppelüberwölbter Ovalbau öffnet sich in einer prachtvoll geschmie-

Abb. 10. Hugo Eberhardt, in gemeinsamer Arbeit mit den Bildhauern Karl Killer (München), Karl Huber (Offenbach) und Karl Stock (Frankfurt a. M.). Grabmal Heinrich Krumm, errichtet auf dem Offenbacher Friedhof 1913.

deten Bronzetür. Beiderſeits erheben ſich auf den Treppenwangen ſchön empfundene Frauengeſtalten, Tag und Nacht. Das Innere des Grabmals weiſt unter einem muſiviſchen Sternenhimmel weitere Plaſtik auf, vier die verſchiedenen menſchlichen Altersſtufen verſinnbildlichende Wandreliefs und eine zentrale Freifigur in Bronze, ein trauerndes Weib von ſtärkſtem künſtleriſchen Ausdruck (von Karl Huber, Abb. 11).

Noch eine zweite Denkmalsanlage zieht auf dem Offenbacher Friedhof den Blick auf ſich: Zehn verunglückten Landwehrmännern errichtete Eberhardt 1916 im Auftrag der Oehler-Werke (Griesheim-Elektron) ein gemeinſames Grabmal. Um einen mittleren Kantharus erſcheint ein quadratiſcher Pfeilerbau mit durchgehendem Architrav aufgerichtet; ſeine flachen Kapitelle ſind durch reizvolle menſchliche Skulpturen vom Bildhauer Karl Huber verziert worden (Abb. 12). Eberhardts prächtige Vorbilder haben auf demſelben Friedhof beſcheidenere Nachfolge gefunden: ſo beginnt hier Karl Huber mit ſeinen einfach edlen Grabmälern dem konventionellen Steinmetzenhandwerk erfolgreiche Konkurrenz zu bereiten. Ein Meiſterſchüler der Techniſchen Lehranſtalten hat ein liebliches Marterl mit Majolikarelief für die im Jahr 1910 in der Offenbacher Schleuße ertrunkenen Schulkinder errichtet, uſw. — In ſolchen Arbeiten der Kleinarchitektur findet eine maßgebende Beeinfluſſung des lokalen Kunſthandwerks ſtatt. Eberhardt hat in ausgedehntem Maß von ſeinem Lehrer Alfred Meſſel die Wichtigkeit der techniſch ſchönen Vollendung der Einzelform erfahren. Dieſe reiche kunſtgewerbliche Lehre wurde nun auch den verſchiedenen Bauhandwerkern Offenbachs übertragen, ſo daß ſich die Folge der äſthetiſchen Erziehung heute bereits bis in die Kreiſe des dortigen Bauunternehmertums angenehm bemerkbar macht.

Abb. 11. Karl Huber, Offenbach a. M. Trauernde. Innenfigur des Grabmals Heinrich Krumm.

Auch ſonſt regt ſich in dieſem von neuem Qualitätsgefühl beſeelten Schaffenskreis eine lebendige Architekturtätigkeit. Von dem Lehrer an den Techniſchen Lehranſtalten Aloys Beck ſtammt die Gruppe der ſechs zuſammenhängenden Häuſer am Dreieichring: einfach erfreuliche Putzbauten von gelagertem Horizontalismus, die notwendige Plaſtik und der Längsrhythmus durch vorgeſetzte Balkons und Erker bewirkt. Eine Reihe hübſcher klaſſiziſtiſcher Einzelhäuſer baute Dominikus Boehm an verſchiedenen Stellen der Stadt (Abbildungen 13 u. 14). Ein anderer junger Architekt, Heinz Collin, hat an der

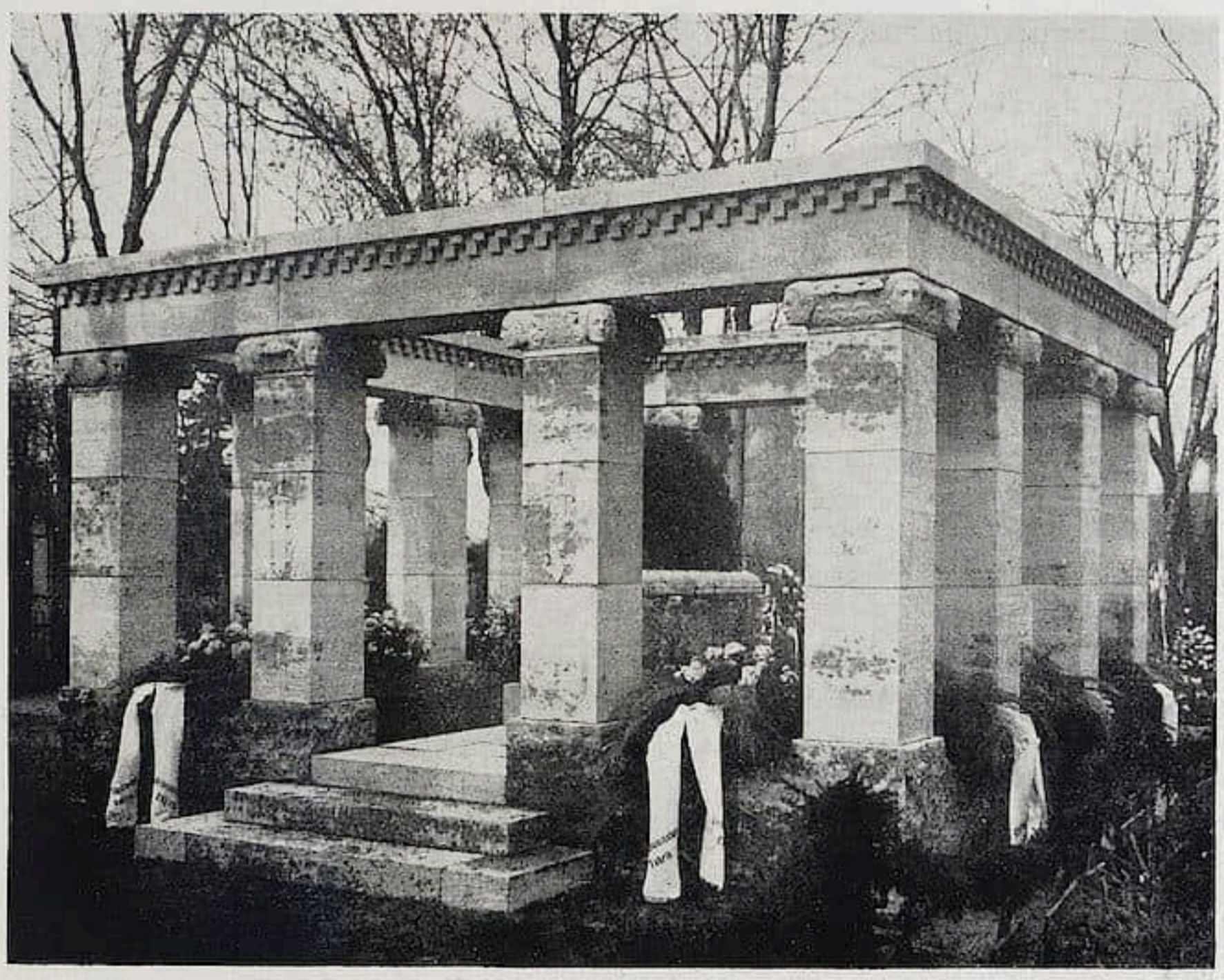


Abb. 12. Hugo Eberhardt. Grabmal der Oehler-Werke auf dem Offenbacher Friedhof, errichtet 1916 für zehn verunglückte Landwehrmänner.

Frankfurter Landſtraße, dicht an der heſſiſch-preußiſchen Grenze, eine Einzelvilla gebaut, einen gelb verputzten Würfel, deſſen Erd- und Obergeſchoß durch Bogen- und Rechteckfenſter dynamiſch unterſchieden werden. Allerlei ornamental-figürliche Stukkaturen beleben anmutig das Architektoniſche (Abb. 15). Einige ſtreng geformte Fabrik- und Geſchäftsbauten führen auf den ſelben Architekten zurück (Abb. 16).

In dem gleichen Weſtviertel der Stadt, Ecke der Geleit- und Tulpenhofſtraße, erhebt ſich ſeit 1910 die neue evangeliſche Friedenskirche, ein Werk von Prof. Friedrich Pützer in Darmſtadt (Abb. 17). Man bewundert an ihr die ſtadtbauliche Löſung, die ſich in der Maſſenwirkung ſteigernde Baugruppe an zwei ſich rechtwinklig kreuzenden Straßen: Der von einem hohen Walmdach gedeckte Hauptwürfel ſchiebt an der Längsfront zwei mit eigentümlichen Kreisgiebeln geſchloſſene Erker vor. In gewiſſem Abſtand folgt das Pfarrhaus. Der in einer Schweifhelmlaterne gipfelnde Kirchturm gibt die ergänzende Senkrechte ab. — Eine weitere Arbeit Pützers, gleichfalls eine Kirche, erhebt ſich in maſſigen Formen an der Waldſtraße.

Ebenfalls ein erſt vor kurzem fertiggeſtelltes Gotteshaus iſt die neue Synagoge, die von zwei früheren Schülern der Techniſchen Lehranſtalten, Fritz Schwarz und Karl Wagner, in grauem Kalkſtein 1914 errichtet wurde (Abb. 18): Der von einer Kuppel

Abb. 13. Dominikus Boehm, Offenbach a. M. Einfamilienhaus, erbaut 1913.

gedeckte, monumentale Hauptbau iſt an die Straße gerückt, ein ſeitlicher Säulenvorhof und mannigfaltige Nebengelaſſe dienen ihm zur architektoniſchen Vorbereitung. Wie das Äußere ſo weiſt auch das Innere Proben von friſchem baulichen Können auf: So iſt die Wirkung des Innenraums aus dem dekorativen Gegenſatz der ganz glatt verputzten Betonwände zu der allein mit reicherem Ornamentſchmuck gezierten Kuppelwölbung und der Gebetsniſche gewonnen. Ein prachtvoller, in Bronze getriebener Kronleuchter bildet das äſthetiſche Zentrum des Luftraums.

Schließlich errichtete noch einige erfreuliche Arbeiten, wenn auch immer nicht ſo ganz geglückt, da und dort in der Stadt ein ſchon länger in Offenbach eingeſeſſener Architekt Fritz Boſſert.

(Fortſetzung im nächſten Heft.)

Die Stellung des Holzſchnitts in der expreſſioniſtiſchen Kunſt

Von WALTER PASSARGE

Es würde zweifellos eine Bereicherung der kunſtgeſchichtlichen Betrachtung bedeuten, wenn man ſich bei der Unterſuchung der einzelnen Stilepochen und ihrer Hauptvertreter ſtets die Frage vorlegen wollte: welche künſtleriſche Technik hat dieſe Zeit, jener Meiſter vor allem bevorzugt und warum? Da ein Künſtler oder eine künſtleriſche Generation naturgemäß ſtets die Kunſtgattung wählen wird, die es geſtattet, ihren Abſichten den erſchöpfendſten Ausdruck zu verleihen, ſo würde uns eine derartige Betrachtungsweiſe über das Stilwollen und die Eigenart eines Meiſters oder einer Epoche wichtige Aufklärung geben können oder zum mindeſten ihr Verſtändnis außerordentlich erleichtern. Es wäre gewiß — um nur ein Beiſpiel zu nennen — eine lohnende Aufgabe, die Stellung der graphiſchen Künſte in der Entwicklung der neueren Kunſt zu verfolgen. Gerade ſie ſind bisher als Kunſtarten zweiten Ranges aufgefaßt worden, was zum Teil allerdings aus dem vielfach zutage tretenden Surrogatcharakter, der Verwendung als Kopien und der Dienſtbarmachung für Bedürfniſſe des praktiſchen Lebens ohne weiteres zu erklären iſt. Man hat dementſprechend den graphiſchen Künſten neben den Hauptgattungen: Malerei, Plaſtik und Architektur in der Kunſthiſtorie eine durchaus untergeordnete Rolle zugedacht, auch da, wo ſie eine geradezu

Abb. 14. Dominikus Boehm, Offenbach a. M. Einfamilienhaus, erbaut 1913.

beherrſchende Stellung eingenommen haben, wie z. B. am Ausgange des Mittelalters Und weiter, um nur ein paar markante Erſcheinungen herauszugreifen: es iſt doch wahrlich kein Zufall, daß ein Rembrandt, ein Dürer, ein Cranach ſich mit Vorliebe der Graphik zuwandten, weil ſie hier die Möglichkeit ſahen, ihr Letztes und Tiefſtes zu ſagen, weshalb denn auch der eine oder der andere Meiſter uns heute als Schwarzweißkünſtler faſt mehr bedeutet, denn als Maler; ebenſowenig wie es ein Zufall war, daß ſich Rembrandt ausſchließlich der Radierung zuwandte, die deutſchen Meiſter dagegen — neben dem Kupferſtich — vor allem den Holzſchnitt pflegten.

Betrachtet man unter dieſen Geſichtspunkten die beiden letzten Stilepochen, die wir kurzweg mit Impreſſionismus und Expreſſionismus zu bezeichnen gewohnt ſind — was inſofern mißverſtändlich iſt, als jedes Kunſtwerk ſowohl impreſſive als expreſſive Elemente enthält, nur daß bald dieſe, bald jene überwiegen — ſo ergibt ſich zunächſt Folgendes. Während beim Impreſſionismus die zeichnenden Künſte durchaus hinter der Malerei zurücktreten, nimmt in der jüngſten Kunſt die Graphik einen bedeutenden oder vielleicht ſogar den bedeutendſten Platz ein. Schon dieſe — ſtatiſtiſch ohne weiteres feſtlegbare — Tatſache allein würde genügen, auch ohne nähere Kenntnis der beiden letzten Stilwellen ihren völlig entgegengeſetzten Charakter aufzuzeigen: daß wir es dort, wo die Farbe, das ſinnlichſte, naturnaheſte Element der Kunſt herrſcht, mit einer vor-

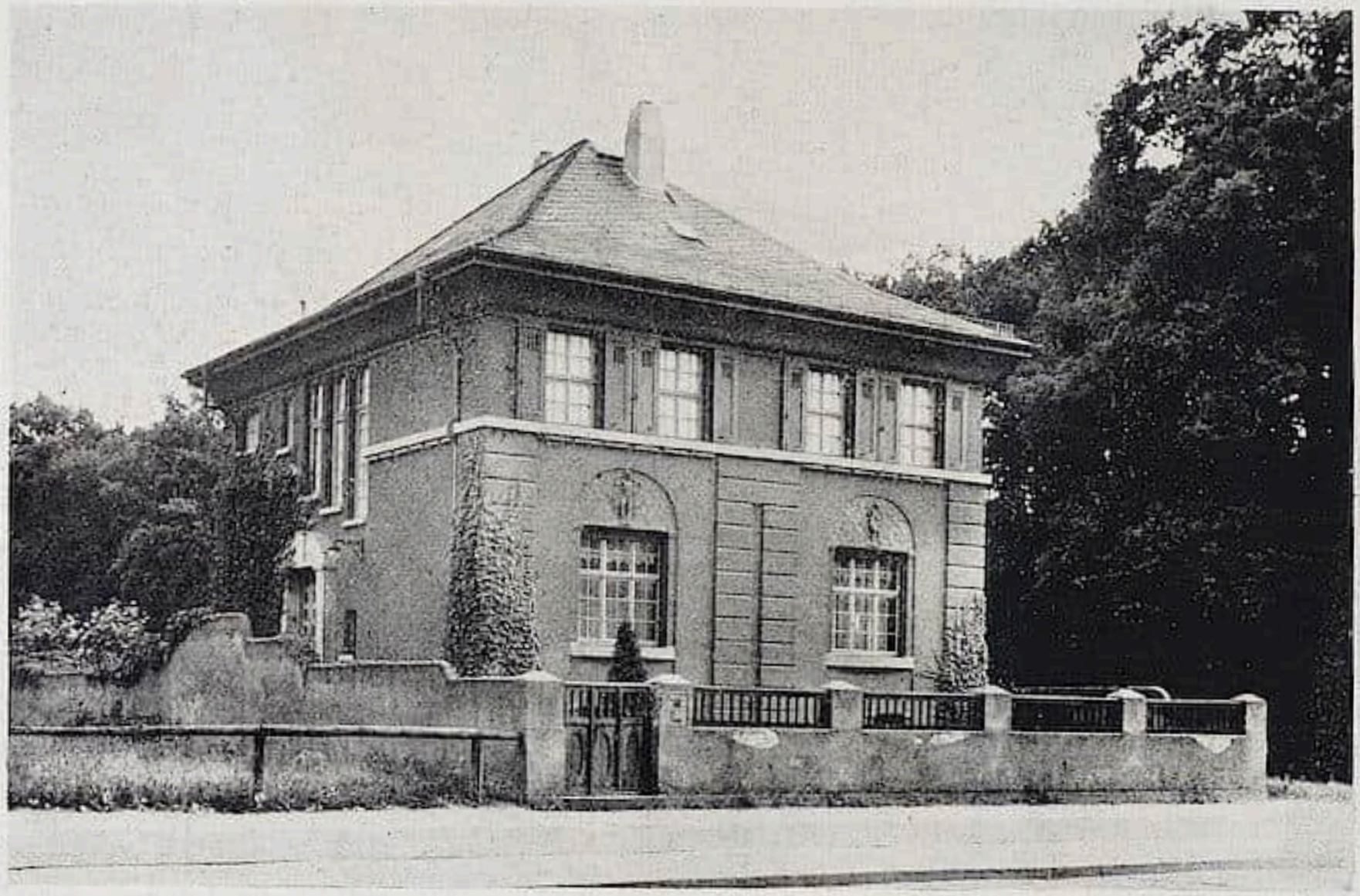


Abb. 15. Heinz Collin, Offenbach a. M. Einfamilienhaus, 1912.

wiegend naturaliſtiſchen, hier dagegen, wo das Zeichneriſche, d. h. alſo Naturferne, dominiert, mit einer mehr idealiſtiſchen, geiſtigen Kunſt zu tun haben; wie ſich denn auch ſehr wohl eine Geſchichte der impreſſioniſtiſchen Malerei ohne Berückſichtigung der Graphik denken ließe, wogegen die expreſſioniſtiſche Malerei zum großen Teil wenigſtens nur aus ihrem engen Verhältnis zu den zeichnenden Künſten zu verſtehen iſt. Näher noch in die Probleme dieſer beiden Epochen führt aber die Frage, welche der graphiſchen Künſte überhaupt in ihnen zur Geltung kamen. Die wenigen graphiſchen Arbeiten, die uns der Impreſſionismus hinterlaſſen hat, liegen faſt ausſchließlich auf dem Gebiet der Radierung (Manet, Whiſtler, der frühe Munch) oder der Lithographie (Liebermann); geſtattet ja auch die Technik der Radiernadel, den vom Impreſſionismus in den Vordergrund geſtellten Licht- und Luftproblemen bis ins Kleinſte nachzugehen, ebenſo wie die Lithographie in ihren weichen, maleriſchen Wirkungen ſeinen Tendenzen außerordentlich entgegenkommt. (Ähnliches läßt ſich z. B. auch von dem in der Wirkung der Lithographie nahe verwandten Paſtell ſagen, dem wir im Impreſſionismus häufig [Degas, Liebermann, Leſſer-Ury], in der neueſten Malerei dagegen ſo gut wie gar nicht begegnen.) Im Expreſſionismus dagegen treten dieſe Techniken vollſtändig zurück zugunſten des Holzſchnitts, und mit ihm haben ſich die führenden Künſtler unſerer Generation, wie Nolde, Heckel, Pechſtein, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Marc, Campendonk und Feininger immer wieder eingehend auseinandergeſetzt.

Dieſe Feſtſtellung iſt bereits in völkerpſychologiſcher Hinſicht von nicht geringem Intereſſe. Dem franzöſiſchen Weſen, dem Leichten, Eleganten, „Schwebenden" des franzöſiſchen

Geiſtes — wie es Nötzel einmal ſehr fein mit Beziehung auf Anatole France, einer Parallelerſcheinung zur impreſſioniſtiſchen Kunſt auf dem Gebiet der Literatur, ausgedrückt hat — entſpricht ganz der brüchige, dünne, nur leicht andeutende Strich der Radiernadel oder die alle Dinge in weiche Atmoſphäre hüllende Litographie. Der Holzſchnitt dagegen mit ſeinem kantigen, wuchtigen, ſchweren Charakter paßt weit mehr zu deutſcher Weſensart, wie es denn ja auch kein Zufall iſt, daß der Urſprung des Holzſchnitts in Deutſchland zu ſuchen iſt, daß er hier ſehr bald eine gewaltige Höhe erreichte und daß Dürer gerade in ſeinen Holzſchnittfolgen ſein Tiefſtes gegeben hat. So ſind ja in der Tat im Zeitalter des Impreſſionismus durchaus die Franzoſen führend geweſen, während in den letzten Jahrzehnten ſich das künſtleriſche Schwergewicht wieder langſam von Paris auf die deutſchen Kunſtzentren verſchiebt: der Expreſſionismus iſt, ſoweit ſeine Wellen ſich auch über Frankreich und Rußland ergießen mögen, letzten Endes eine deutſche Angelegenheit. Das iſt keine chauviniſtiſche Phraſe, ſondern eine einfache Tatſache, die jedem einleuchten muß, der die jüngſte deutſche Kunſt mit der entſprechenden franzöſiſchen vergleicht. Der Geſchloſſenheit der oben genannten Künſtlerphalanx hat Frankreich trotz einzelner guter Namen nichts Gleichwertiges entgegenzuſetzen. Man mag über Raſſenpſychologie denken wie man will: dies iſt nicht zu leugnen, daß die jüngſte Kunſt einen ſpezifiſch germaniſch-nordiſchen Charakter trägt; dafür iſt nicht nur die Begeiſterung unſerer Jüngſten für die Gotik, die Primitiven, die Bauernmalerei, die frühgermaniſche Ornamentik uſw. bezeichnend, ſondern auch die Tatſache, daß an den Eingangstoren der neueſten Kunſt neben den Romanen Cézanne und Gauguin der Holländer van Gogh, der Norweger Munch und der Schweizer Hodler ſtehen.

Abb. 16. Heinz Collin. Bureauhaus-Neubau, erbaut 1914.

Nirgends prägt ſich nun der ausgeſprochen nordiſche Charakter der jüngſten Kunſt ſo deutlich aus, wie in der ſtarken Betonung des Zeichneriſchen. Die Linie erwacht zu neuem Leben: damit iſt bereits das Abſtrakte im Expreſſionismus gekennzeichnet. Die Linie iſt uns nicht in der ſinnlichen Wahrnehmung gegeben; wir ſehen ſie erſt in die Dinge hinein, um dieſe zu begrenzen, zu ordnen oder nach unſerem Willen umzugeſtalten. Solange freilich iſt die Linie noch Mittel zum Zweck. Darüber hinaus aber

Abb. 17. Friedrich Pützer, Darmstadt. Evangelische Friedenskirche in Offenbach a. M., erbaut 1910.

kann sie zum Träger eines Gefühls oder zum Ausdruck einer Stimmung werden. So nähert sie sich dem Ornamentalen; erst in der ornamentalen Gestaltung wird sie jeder äußeren Zweckbestimmung entzogen, erhält sie eigenes Leben und wird klingend. Das läßt sich besonders gut bei V. van Gogh beobachten, der in seiner Bevorzugung der Zeichnung, die ihn dann zur Wiedererweckung der Linie führt, wohl der bedeutendste Vorläufer der modernen Graphik ist. Unter seinen Händen formen sich ganz von selbst Häuser und Bäume, Menschen und Tiere zu ornamentalen Gebilden: ornamental freilich

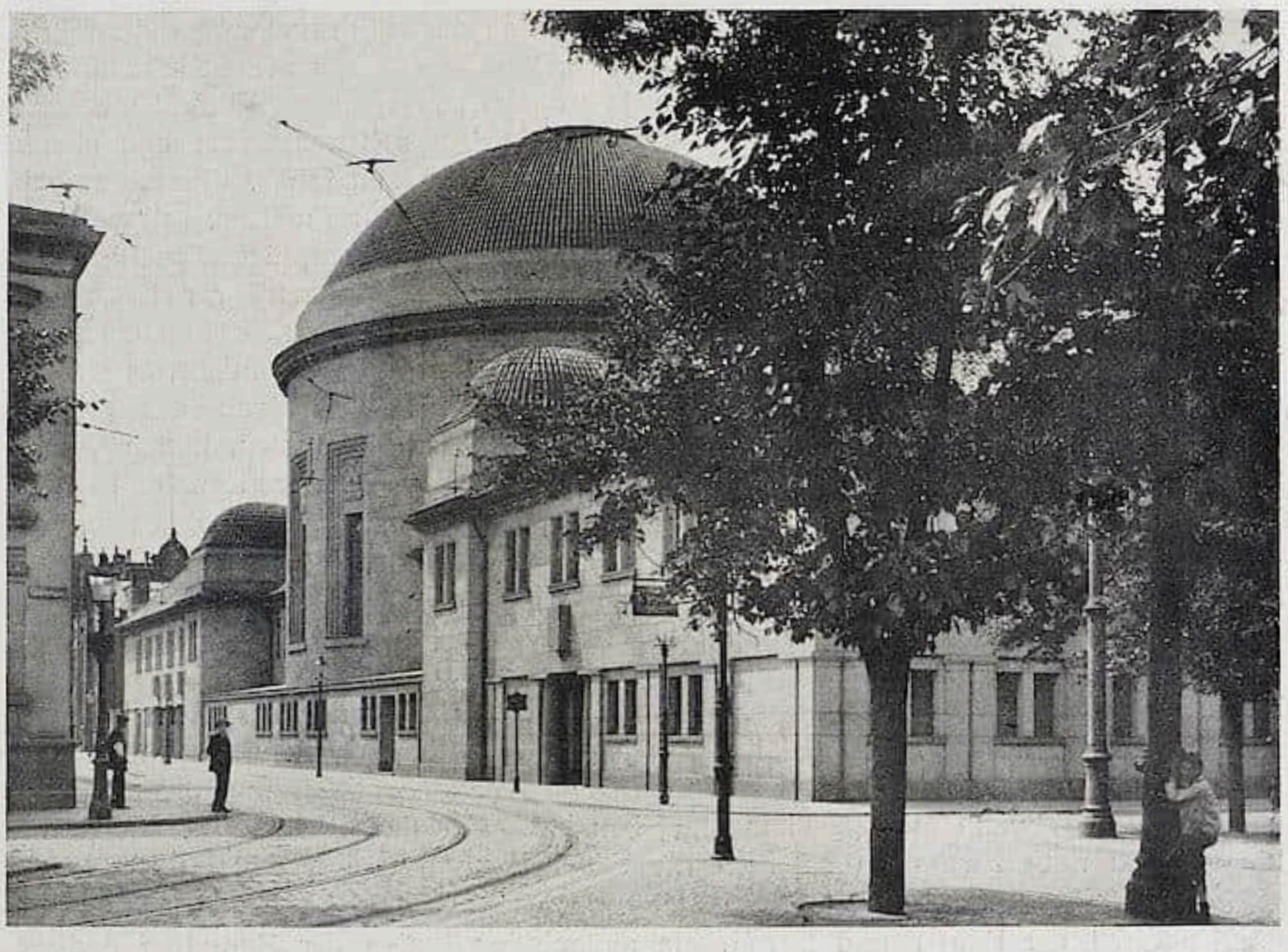


Abb. 18. Fritz Schwarz und Karl Wagner, Offenbach a. M. Neue Synagoge, erbaut 1914.

nicht im kunſtgewerblichen oder dekorativen, ſondern im nordiſchen Sinne mit ſeiner Freude an ruheloſer, unendlicher Bewegung, ſodaß die Dinge nicht in einem ſchematiſchen Linienſpiel erſtarren, ſondern ein zu höchſter Intenſität geſteigertes Leben empfangen. Noch deutlicher wird dieſer Zuſammenhang vielleicht bei Minne, der nicht nur als Plaſtiker, ſondern auch als Schwarzweißkünſtler am Anfang des Expreſſionismus ſteht; in der ausgezeichneten Sammlung moderner Graphik, die das Städtiſche Muſeum zu Erfurt ſein eigen nennt, findet ſich von ihm eine „Taufe Chriſti“, ein größerer Holzſchnitt aus den neunziger Jahren, deſſen ornamentale, züngelnde, rein zeichneriſch empfundene Behandlung von Gewand, Haar, Waſſer uſw. unmittelbar auf gewiſſe Chriſtophorusblätter aus der früheſten Zeit des deutſchen Holzſchnitts zurückweiſt. Bei den jungen Deutſchen kommt dieſer Zug zum Ornamentalen am ſtärkſten vielleicht bei Franz Marc zum Vorſchein; er fängt die Umwelt, insbeſondere das von ihm bevorzugte Tier in ſeine rhythmiſch beſchwingte Linienwelt ein und ſteigert ſie ſo zu höchſtem muſikaliſchen Ausdruck. Ihm verwandt, wenn auch lyriſcher geſtimmt, iſt Campendonk; aus Tieren, Sternen und Blumen baut er ſeine wunderlich traumhaft-phantaſtiſche Welt, über der bei allem gelegentlichen exotiſchen Einſchlag und ſpieleriſchem Raffinement doch ein Hauch deutſcher Märchenpoeſie gebreitet liegt.

Mit der Wiedererweckung der Linie iſt aber zugleich auch die Rückkehr zur Flächenwirkung gegeben. Suchte der Impreſſionismus den Raum vorzutäuſchen, indem er die

einzelnen Helligkeitsgrade aufs feinſte differenzierte und allmählich ineinander überführte, ſo ſucht der Expreſſionismus an die Stelle dieſer Welt farbigen Scheins eine Welt abſoluten Seins zu ſetzen. Wo — in der Malerei — der Impreſſioniſt „Nuancen“ und „Valeurs“ gibt, ſetzt der Expreſſioniſt die harten, ungebrochenen Farben nebeneinander; und ebenſo läßt er dort, wo die impreſſioniſtiſche Radierung (z. B. Whiſtler) feinſte Übergänge gab, Hell und Dunkel unvermittelt aufeinanderprallen: erſt im Expreſſionismus iſt vielleicht der Schwarzweißcharakter des Holzſchnitts zu ſeiner vollen Entfaltung gelangt. Es handelt ſich eben gar nicht um irgendeine doch mehr oder weniger naturaliſtiſche Wiedergabe eines beliebigen Naturausſchnitts, ſondern um die Realiſierung einer Gefühlsſtimmung durch das Gegeneinanderwirken heller und dunkler Flächen, aus denen das Bild gebaut wird. Das Bild iſt wieder Selbſtzweck, und die Aufgabe des Künſtlers beſteht darin, es zu einer organiſchen Einheit zu geſtalten, die Flecken, Linien, Punkte uſw. auf der Fläche ſo zu verteilen, daß nirgends das Gefühl einer Leere entſteht.

Nicht um die möglichſt genaue Regiſtrierung eines Netzhautreizes (wie man es draſtiſch ausdrücken könnte) handelt es ſich bei der neueſten Kunſt, ſondern um Entladung innerer, ſeeliſcher Spannungen. Damit verſchiebt ſich auch das Darſtellungsgebiet; war bis zur Jahrhundertwende die Landſchaft dominierend, ſo tritt jetzt der Menſch, das Bildnis wieder mehr in den Vordergrund. Hier kann der Künſtler ſeine innere Erregtheit, die ein weiteres, weſentliches Merkmal des Expreſſionismus iſt, am reinſten zum Ausdruck bringen: ſo entſtehen Blätter von jener leidenſchaftlichen Monumentalität wie Noldes „Köpfe“, die ſo ungeheuer aus dem Dunkel herauswachſen und die man nicht vergeſſen kann, wenn man ſie einmal geſehen hat. Das ſind Wirkungen, wie ſie nur hie und da noch Kirchner (in ſeinen Engadiner Bauern) und Heckel erreicht haben.

Und ſelbſt die Landſchaft beginnt zu leben: wie in van Goghs letzten Zeichnungen die Konturen der Häuſer und Berge, die züngelnden Linien der Zypreſſen und des ausgeſtirnten Firmaments zu rhythmiſchem Tanze zuſammenklingen, ſo ſpiegeln ſich bei dem ihm weſensverwandten Nolde in deſſen Hafenbildern die ſtärkſten pſychiſchen Erregungen wieder. Durch mathematiſche Strenge im Aufbau ſucht endlich Feininger der Empfindungen Herr zu werden, welche die Umwelt in ihren unmittelbarſten kubiſchen Wirkungen in Häuſern, Straßen uſw. in ihm auslöſt; oft genug freilich brechen ihm die Dinge noch unter den Händen entzwei und verlieren ihren Halt. So entſtehen Blätter, die aus einem ähnlichen Grundgefühl heraus geſchaffen ſind, wie die Verſe Johannes R. Bechers:

„Die Häuser wirbeln.
Ein roter Dorfturm ſtach verzückt ins Blau.“ —

Es würde zu weit führen, noch weiter führende Männer der jüngſten deutſchen Kunſt zu nennen, die ſich auf dem Gebiet des Holzſchnitts betätigt haben; die Reihe läßt ſich beliebig vermehren. Nicht tief genug aber kann es beklagt werden, daß der weitaus größte Teil unſeres Volkes den geiſtigen und künſtleriſchen Strömungen der Gegenwart entweder ratlos oder völlig abweiſend gegenüberſteht; denn gerade die Erkenntnis, daß ſich im Inneren unſerer Nation auf den genannten Gebieten neue, ſtarke Kräfte regen, könnte in dieſen Tagen eines allgemeinen Zuſammenbruchs den ſchwer erſchütterten Glauben an die Zukunft des deutſchen Volkes neubeleben.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Vom Kölner Kunsthandel

[Von WALTER BOMBE
Mit 5] Abbildungen

Gemälde-Studien II.

(Fortsetzung aus Heft 14.)

Von Lukas Cranach, dem viel bewunderten und viel gescholtenen, zeige ich hier einen Männerkopf, der mit einer Leidenschaft und einer Ausdruckskraft gebildet ist, wie wir sie selten bei Meister Lukas antreffen (s. Abb. 1). Herbe Sachlichkeit vereint sich in diesem Werke mit tief schürfender psychologischer Eindringlichkeit. Der großartige und ernste Stil der frühesten süddeutschen Schaffensperiode Cranachs kommt darin ungleich stärker zum Ausdruck, als etwa in dem Bildnis des Wiener Professors Reuß oder in den Charakterköpfen der vierzehn Nothelfer. Man möchte an einen Bürgermeister oder Dorfgewaltigen aus des Meisters fränkischer Heimat denken, der hier im Bilde fortlebt. Es ist das Bildnis eines Greises von massiger Körperlichkeit, bartlos, das Haar in die niedrige Stirn gekämmt, von ausgesprochen blonder Gesichtsfarbe. Die Kleidung besteht aus einem schwarzseidenen Mantel mit breitem Pelzkragen, schmaler weißer Halskrause und einem Pelzbarett, das

Kölner Kunst- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln.

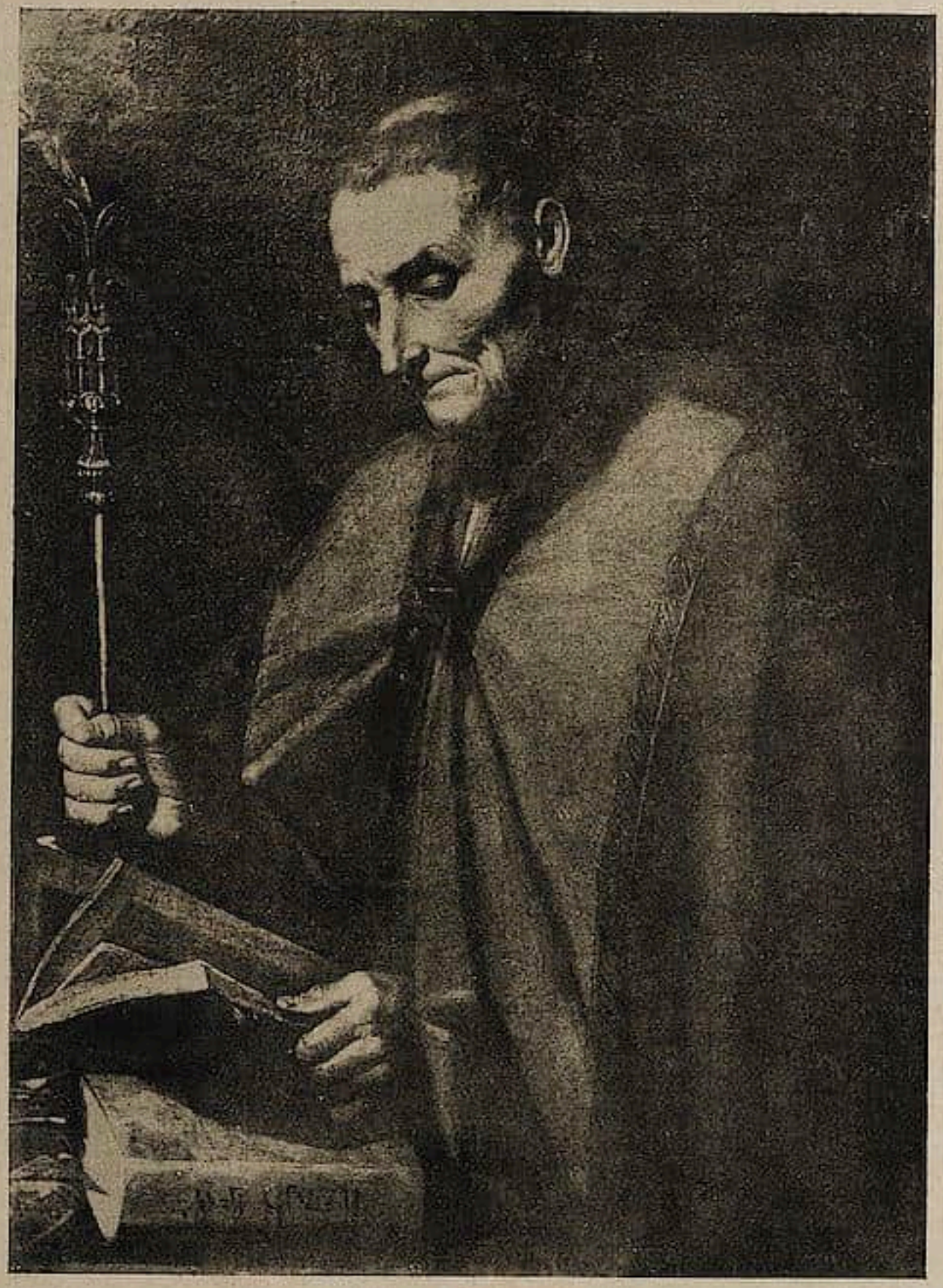
Abb. 1. Lukas Cranach d. Ä. Männerbildnis.

Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln.

Abb. 2. Francesco Melzi. Flora.

der Dargeſtellte vor der Bruſt hält. Über den kleinen, aber lebhaften braunen Augen, deren oberes Lid ſich ſcharf gegen den Augapfel abſetzt, runzeln ſich Stirn und Brauen. Die feſt geſchloſſenen Lippen ſind durch einen ſchmalen Strich abgegrenzt. Das Feſthalten eines beſtimmten Ausdrucks ruft die „Zornesbilder“ Dürers in die Erinnerung, und in gewiſſem Sinne kann dieſer Dorfgewaltige als ein Seitenſtück zum Holzſchuher angeſehen werden. Die Technik iſt derb paſtos und verwurzelt, wie etwa in der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, während ſpätere Arbeiten Cranachs mehr Laſurmalerei zeigen. Einige Fachgenoſſen, die ich mit dem Bilde bekannt machte, ſtimmten ſofort der Zuſchreibung an Cranach bei; einer dachte an Jan Scorel, von dem im Wallraf-Muſeum ein auf den erſten Blick überraſchend ähnliches Männerbildnis hängt; bei näherer Betrachtung aber zeigt ſich Scorel doch viel ſpitzer, ſchärfer, eleganter und weniger derb als unſer deutſcher Meiſter.

Von Francesco Melzi, dem Lieblingsſchüler und Erben Leonardos, bilde ich hierneben eine Flora ab, der ein Kompoſitionsgedanke des großen Florentiners zugrunde liegen dürfte (ſ. Abb. 2). Dieſe anmutvolle Halbfigur ſchließt ſich, ohne Kopie zu ſein,



Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln.

Abb. 3. Juſepe de Ribera. Halbfigur eines Heiligen.

eng der gleichen Darſtellung Melzis, der „Colombine“ in der Petersburger Ermitage an; ſie unterſcheidet ſich vor allem dadurch, daß die Farben vertauſcht ſind: Der Überwurf iſt auf dem Petersburger Bilde rot und auf dem unſrigen blau. Dieſelbe Geſtalt kehrt in gleicher Haltung, nur mit Veränderung des linken Armes und in ganzer Figur in Melzis Hauptwerk „Pomona und Vertumnus“ im Berliner Kaiſer-Friedrich-Muſeum wieder. Es gibt auch noch andere Wiederholungen dieſer Flora von der Hand Melzis und eine ganze Reihe Floraſtalten, teils ſtehend, teils ſitzend, oft mit dem Händemotiv der Mona Liſa, die alle von Schülern Leonardos herrühren. Herbert Cook erwähnt in einem Aufſatz, der im Mai 1909 im Burlington Magazine (S. 108) erſchien, nicht weniger als zehn Halbfiguren der Flora aus dem Kreiſe Leonardos, in deſſen Werkſtätte dieſes Thema gleichſam im künſtleriſchen Wettſtreit mit immer neuer Auffaſſung behandelt wurde.

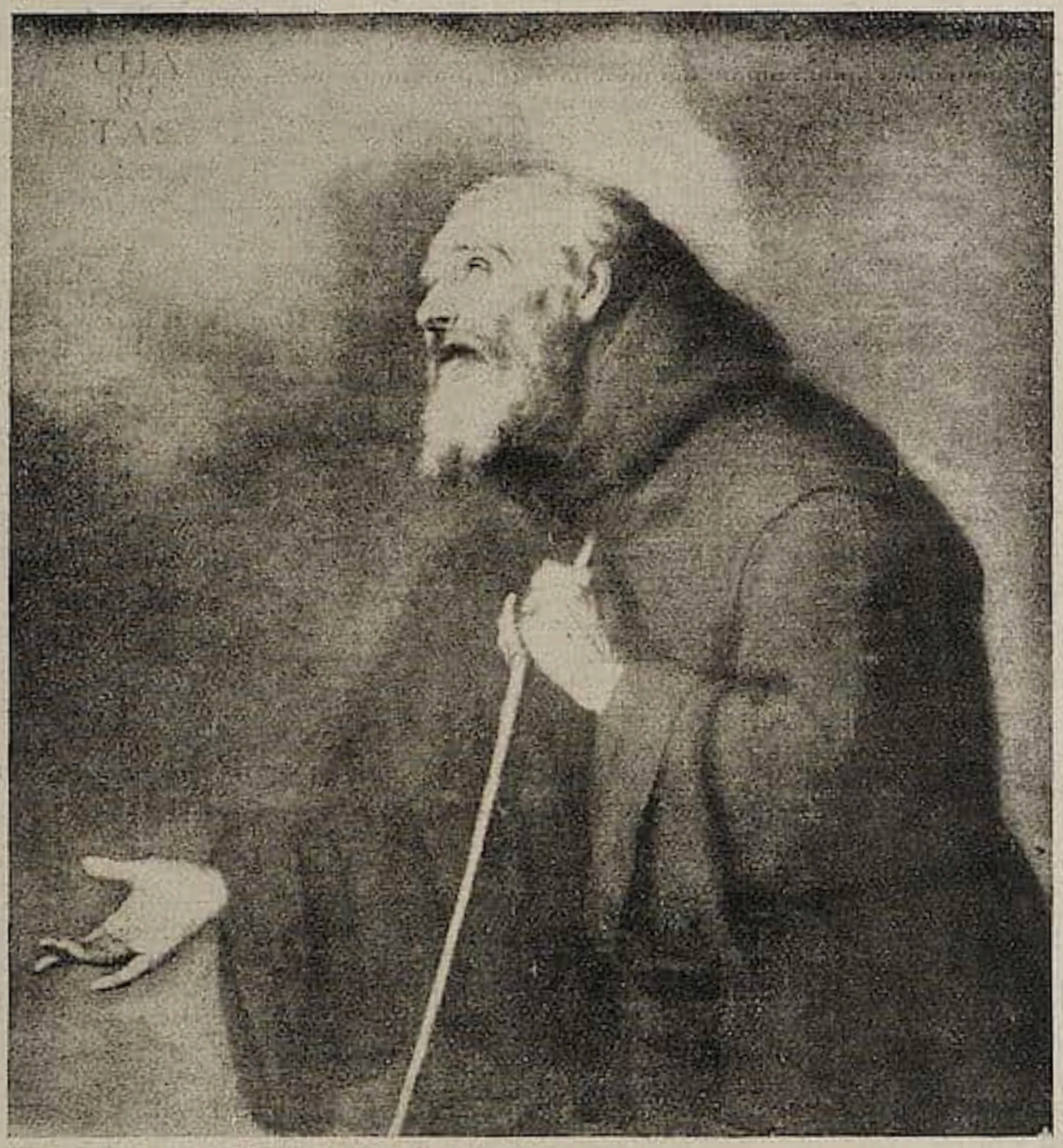
Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln.

Abb. 4. Bartolomé Eſtéban Murillo. Der heilige Franz in der Verzückung.

Was Zeichnung, Modellierung und weiche Verſchmelzung der Farbe betrifft, ſchließt dieſe Flora ſich den beſten Arbeiten Melzis ebenbürtig an; man möchte ihr nur etwas mehr Blutwärme wünſchen. Dieſer ſchönen Mailänderin rollt das Blut langſam durch die Adern, wie der Mona Liſa. Über dem Ganzen aber liegt jene himmliſche Heiterkeit, die allem eignet, was in Leonardos Nähe entſtand.

Die Halbfigur eines heiligen Biſchofs oder Abtes von der Hand Riberas möge ſich anſchließen (Abb. 3). Das hagere, durchfurchte Geſicht zeigt die Züge eines Asketen und Fanatikers. Ein hell kirſchroter, blau gefütterter Chormantel umhüllt die Geſtalt. In der Rechten hält der Dargeſtellte den ſilbernen Krummſtab, während die Linke ein Buch öffnet, in das der Heilige hineinblickt. Charakteriſtiſch für Ribera iſt der ſchwere, rötliche Fleiſchton und die Behandlung der Hände, die breite, runzelige Arbeitshände ſind. Mit hingebender Sorgfalt iſt alles Beiwerk gemalt, der Krummſtab und beſonders die Bücher. Das Geſicht aber offenbart ganz den „düſteren Ernſt ſpaniſcher Andacht, der wie aus einer anderen Welt zu kommen ſcheint“ (Juſti). Vor etwa 35 Jahren hat ein hannoverſcher Adliger das Bild aus Süditalien heimgebracht.

Für den heiligen Franz in der Verzückung (ſ. Abb. 4) bringe ich den großen Namen Murillos in Vorſchlag. Man hat bei dieſem Bilde auch an Zurbarán gedacht, und eine gewiſſe Ähnlichkeit z. B. mit dem im Juni 1907 von Ch. Sedelmeyer in Paris verſteigerten heiligen Franz in ganzer Figur von Zurbarán iſt tatſächlich vorhanden. Aber Zurbaráns Stil iſt flächiger und härter, nie ſo ſanft wie der Stil Murillos, der in ſeinen



Kölner Kunſt- und Auktions-Haus G. m. b. H. Köln.

Abb. 5. Bartolomé Eſtéban Murillo. Der heilige Franz de Paula. Madrid, Prado.

Bildern gern den Himmel ſich öffnen läßt, während Zurbarán faſt immer einen flauen Hintergrund zeigt, der lediglich als Fläche gedacht iſt. Trotz einzelner Anklänge an Zurbarán iſt die Übereinſtimmung mit Murillos zum Vergleich daneben geſetztem heiligen Franz de Paula im Prado (ſ. Abb. 5) ſo groß, daß die Wagſchale ſich auf Seite des letzteren neigen muß. Der Vorbeſitzer kam aus Cadiz und gab an, das noch heute von ſeinem urſprünglichen ſpaniſchen Goldrahmen umſchloſſene Bild ſtamme aus dem dortigen Kapuzinerkloſter, wo es mit anderen Bruſtbildern von Heiligen die Sakriſtei geſchmückt habe. Bekanntlich ſoll in Cadiz dem Meiſter ein Unfall begegnet ſein, ein Sturz vom Gerüſt, der ſeinen Tod zur Folge hatte. Das Werk gehört alſo der ſpäteſten Schaffensperiode Murillos an, für die der stilo vaporoso charakteriſtiſch iſt, der auch dieſem Werke einen beſonderen Zauber verleiht.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Abbruch des Palais Porzia in München

Einem der edelſten Bauwerke Münchens, dem Palais Porzia, dem Haus der Geſellſchaft „Muſeum“ droht der Abbruch.

Dem Kenner Münchens iſt dieſe Architektur, die in Anlage und Dekoration zu den köſtlichſten Eindrücken des Stadtbildes zählt, wohlvertraut. Zuccali hat, 1693, den Palaſt in der würdigen, zurückhaltenden Formſprache des italieniſchen Spätbarock errichtet; der Franzoſe Cuvilliés überſtreute, ein Vierteljahrhundert ſpäter, die Faſſade mit leichtem Schmuckwerk. Italieniſcher und franzöſiſcher Geiſt, die Formphantaſie des Barock und Rokoko hat, in Faſſade und Innenarchitektur, eine Leiſtung voll graziöſen, ſubtilen Reizes geſchaffen.

Die Situation iſt die folgende: Das Palais, das einen buchmäßigen Wert von einer halben Million Mark hat, gehört einer Geſellſchaft, die an Stelle des unrentablen kleinen Baues einen voluminöſen ertragreichen Backſteinwürfel errichten will. (Das Bauprojekt iſt von der Firma Heilmann & Littmann bereits ausgearbeitet.) Die ſtaatliche Aufſichtsbehörde hat dem Projekt zugeſtimmt. Die amtliche Denkmalpflege hat vor den „großen wirtſchaftlichen, finanziellen und anderen Schwierigkeiten“ kapituliert und den Bau preisgegeben. Im Stadtrat der Kunſtſtadt München hat der zuſtändige Referent auf eine dahingehende Anfrage geäußert, von der Stadtverwaltung ſei weder die Erlaubnis zum Abbruch erteilt noch verſagt worden, da lediglich der Beſitzer darüber verfügen könne. Die Stadtverwaltung habe die Staatsregierung auf die Angelegenheit bereits aufmerkſam gemacht und angeregt, Mittel zur Erhaltung des Muſeums zur Verfügung zu ſtellen. Die Sache, bemerkt zum Schluß treuherzig der Berichterſtatter, diente zur Kenntnis.

Die Erregung über die ſinnloſe Verſchleuderung koſtbaren Volksgutes in Preſſe und Öffentlichkeit, ſoweit ſie ſich überhaupt um künſtleriſche Dinge kümmert, iſt allgemein und groß. An einer von Hauſenſtein organiſierten Proteſtaktion der „Münchner Neueſten Nachrichten“ beteiligten ſich die hervorragendſten Perſönlichkeiten der Stadt.

Das Problem eines ſtaatlichen Denkmalſchutzgeſetzes für Bayern, das uns vor ſolchen Überraſchungen ſchützt, wird von neuem akut. Denn das jämmerliche Fiasko der ſtaatlichen Denkmalpflege iſt mit Händen zu greifen. Vor Tiſch empört man ſich mit gut geſpieltem Eifer über den Kunſtvandalismus der Vorfahren oder reſtauriert unter Aufbietung des geſamten techniſchen und wiſſenſchaftlichen Apparates irgendwelche mediokre Tafel; und eine Stunde ſpäter gibt man mit bedauerndem Achſelzucken eine ſelten köſtliche Kunſtſchöpfung preis. Jahrhunderte haben das überkommene Kunſtgut ſorglich betreut und ſelbſt die Generation, die die gotiſchen Dome „reinigte“, hat den Kern unverſehrt gelaſſen. Und wir, die im Zeitalter der Denkmalpflege leben, hauſen wie die Vandalen. Wie Th. Th. Heine in ſeinem Beitrag zu der oben erwähnten Proteſtaktion ſagte: Es iſt eine Schweinerei.

Kurt Pfiſter.

Die Erhaltung des ehemals fürſtlichen Kunſtbeſitzes

Der Tag für Denkmalspflege, der in Berlin tagte, hat eine Reſolution angenommen, in der es u. a. heißt, daß bei der Auseinanderſetzung zwiſchen den fürſtlichen Häuſern und den Staaten die bislang im Beſitz der Fürſten befindlichen Baudenkmäler, vor allem die Schlöſſer und ſonſtigen fürſtlichen Wohnſitze mit ihren Gartenanlagen ſowie ihre künſtleriſch bedeutungsvollen Ausſtattungen als bedeutſame und unerſetzliche Zeugniſſe deutſcher Kunſt- und Kulturentwicklung dauernd erhalten bleiben ſollen, ferner, daß die Denkmäler, die dem Staate aus fürſtlichem Beſitz zufallen, nicht verwandt werden dürfen zu einem Zweck, der ihre künſtleriſche und geſchichtliche Bedeutung beeinträchtigt und daß auch die im Beſitz der fürſtlichen Familien verbleibenden hervorragenden Kunſtdenkmäler in ihrer geſchichtlichen und künſtleriſchen Eigenart erhalten bleiben. Ferner wurde beſchloſſen, die kirchliche Denkmalspflege durch Trennung von Staat und Kirche nicht beeinträchtigen zu laſſen.

Sammlungen

Die Neue Staatsgalerie in München

Nach langwierigen Vorbereitungen iſt nunmehr die Neue Staatsgalerie im Kunſtausſtellungsgebäude am Königsplatz, gegenüber der Glyptothek, in den Räumen alſo, in denen bisher die Sezeſſion auszuſtellen pflegte, eröffnet worden. Sie enthält den Beſitz des Staates an Kunſt der Jahrhundertwende und der Gegenwart, während die Neue Pinakothek, deren Wiedereröffnung

bevorsteht, die Kunst des 19. Jahrhunderts zeigen wird.

Eine flüchtige Überschau veranschauliche Bestand und Darbietung.

Im ersten Saal die Tafelbilder Hans von Marées (darunter: Ganymed, Römische Landschaft, Bad der Diana, Selbstbildnisse, Bildnis des Vaters, Bildnis Hildebrands), ein ausgezeichneter früher Kopf Habermanns, zwei der schöntonigen frühen Landschaften Thomas.

Im folgenden Saal: Leibl (vor allem Bildnisse der Frau Gedon, der Nichte Kirchdorffer, des Freundes Schuch), Stilleben Schuchs, Bildnisse und Landschaften Trübners; leider nichts vom Chiemsee und Stift Neuburg.

Im dritten Raum: Uhde und die Berliner Impressionisten. Von Lieberman: Das Weib mit der Ziege, ein Stilleben, ein Strandbild, das Bildnis eines Husarenobersten. Corinth mit dem faszinierenden Bildnis Keyserlings. Gleich ihm ist Slevogt (mit der ein wenig sentimentalen Feierstunde und der prachtvoll farbigen Einfahrt in den Hafen von Syrakus) ungenügend vertreten.

In einem schmalen Längsraum einige Kleinmeister: Kallmorgen, Kuehl, Hagemeister, Zügel, Nißl, Hirth, Du Frênes, Sperl.

Es folgt das Sanktissimum, zu dem einige Stufen hinabführen: der Raum mit den großen Wandbildern Hans von Marées (Hesperiden, Brautwerbung, Pferdeführer und Nymphe, die Legenden — Georg, Hubertus, Martin —, das goldene Zeitalter I und II, Jüngling unter Orangenbäumen). Im Vorraum Handzeichnungen von Marées, Plastik von Hahn, Bleeker, Hildebrand. Das ganze freilich nicht das Maréesmuseum, wie es Meier-Gräfe schon vor Jahren gefordert hat, aber immerhin, mit Rücksicht auf die gegebenen Raumverhältnisse, eine würdige Lösung.

Ein Saal mit Münchnern der älteren Generation: Stuck, Herterich, Samberger, Keller, Habermann, H. v. Zügel, Weisgerber. Einiges, nicht alles, behauptet sich in den gegebenen größeren Zusammenhängen.

Ein der Plastik gewidmeter Raum: Wrba, Stuck, Hahn, Janssen, Taschner, Oppler, Meunier, Freydag. Neuerwerbungen, zumeist sehr erfreulich, von Scharff, Haller, Hildebrand, Behn, Wackerle.

Ein Längskabinett mit zwei Nischen. In der einen Maillol, in der andern Rodin (zwei Bildnisplastiken, eine Anzahl der wundervollen Kambodschazeichnungen).

In einem folgenden Raum, der vor allem großformatige Repräsentationsbilder enthält, unter andern: Kalckreuth, Segantini (die große Engadinlandschaft), Butterfack, Dill, Schrader-Velgen, Püttner (der weit besseres gemalt hat als diese Porträtszene), Putz, Erler, ein matter Leistikow.

Die Tschudispende. Von Marées abgesehen, der Saal, der die stärkste, reichste, geschlossenste Wirkung vermittelt. In der Mitte Rodins Kauernde. Im Kreis: Manet (Frühstück im Atelier, Die Barke), Toulouse-Lautrec, Vuillard, Monet (Die Seinebrücke in Argenteuil), Renoir (Damenbildnis, Bildnis Bonnards, Markusplatz), Cézanne (Bahndurchstich, Stilleben, Badende Männer, Selbstbildnis, das Maison en provence, und — von Reber geliehen — Der junge Mann mit Weste), van Gogh (Selbstbildnis mit Medaille, Blick auf Arles, Sonnenblumen).

Der letzte Raum. In bunter Folge: Hodler (eine frühe impressionistische Landschaft, eine Vorstudie zu dem Jenaer Universitätsbild, eine Thunerseelandschaft), Gauguin (Tagiti, Martinique, Brentanische Bäuerinnen), Guillaumin, Doris, Matisse, Kokoschka (die wundervolle Landschaft mit Pferd und Sonne, die früher, wenn ich mich recht erinnere, bei Caspari hing). Außerdem: Caspar, Caspar-Filser, Coester, Becker, Weisgerber.

Schon die flüchtige Überschau bezeugt den sehr bedeutsamen Bestand. Die Münchener Staatsgalerie tritt nunmehr gleichberechtigt neben die Berliner Nationalgalerie und überholt — um noch eine andere staatliche Sammlung zum Vergleich hervorzuziehen — die verhältnismäßig karge Wiener moderne Staatsgalerie. Man weiß, daß die entscheidenden Stücke der Sammlung (die meisten Maréesbilder, die Tschudispende, manches Einzelwerk, wie der Kokoschka) Schenkungen gedankt werden. Trotzdem muß mit Nachdruck der Anteil der Galerieleitung an dem erfreulichen Ergebnis der gegenwärtigen Darbietung festgestellt werden. Er betätigte sich in Ausscheidung zahlreicher Stücke, die die Geltung der früheren Neuen Pinakothek erheblich beeinträchtigten und vor allem in der Lösung des Aufstellungsproblems. Die Gliederung entspricht im allgemeinen unserer Anschauung von den Etappen der modernen Kunstentwicklung, die Hängung den Forderungen neuzeitlicher Museumstechnik.

Der kritische Einwand sei nicht verschwiegen. Die Ausscheidung von ungeeigneten Beständen der ehemaligen Neuen Pinakothek ist nicht mit genügender Entschlossenheit durchgeführt worden. Es hängen hier noch Bilder von durchaus lokaler Geltung. Unnötig, sie einzeln namhaft zu machen. Der unbefangene Betrachter weiß, was gemeint ist.

Andererseits: eine Sammlung, in deren Programm es liegt, das „in die Zukunft Deutende" zu zeigen, kann wesentliche Führer der modernen Kunst von heute schon historischer Geltung nicht entbehren. Beispielsweise: Picasso, Barlach,

Munch, Pechstein. (Das Schicksal aller offiziellen Kunstpolitik: daß sie unter dem Vorwand, nur die Leistung von historischer Geltung erwerben zu können, erst kauft, wenn die Preise unerschwinglich geworden sind.) Auch für einige junge Münchener Künstler, die sich erfolgreich durchgesetzt haben, müßte Raum geschaffen werden. Diesen Kreis vertritt bisher nur Caspar, Caspar-Filser und der Bildhauer Scharff.

Kurt Pfister.

Altona

Im Altonaer Museum findet zurzeit eine Teilausstellung der Haaseschen Aquarelle aus den hamburgischen Vierlanden statt. Diese Zeichnungen sind das schönste und reichste Bilderinventar, das über eine deutsche Landschaft vorhanden ist. Im August folgen die keramischen Fabriken von Karlsruhe und Wien, im September eine Ausstellung des Münchener Malers Albert Spethmann und ein Handarbeiten-Wettbewerb, der von einer hiesigen Firma in Gemeinschaft mit dem Museum veranstaltet wird. In einem anderen Raume des Museums findet gleichzeitig eine Übersicht über die Ergebnisse der Denkmalpflege in Schleswig-Holstein während der letzten Jahre statt. Im Oktober stellt der Frauenbund zur Förderung der deutschen Spitzeninduſtrie seine Arbeiten aus: diese Vorführung wird verbunden mit einer Ausstellung alter und moderner Elfenbeinarbeiten und neuen Silbers. November und Dezember sind für eine Weihnachtsmesse hiesiger Künstler vorbehalten.

Basel

Die Öffentliche Kunstsammlung hat kürzlich wieder sämtliche Bildersäle dem Publikum zugänglich gemacht. Nach der Umgestaltung der alten Galerie sind nun auch die modernen Säle in den Raumverhältnissen und im Wandanstrich schöner, in der Beleuchtung praktischer gestaltet worden. Der frühere Holbeinsaal ist jetzt Eingangsraum zu den Sälen des 19. und 20. Jahrhunderts; er empfängt den Besucher mit Gemälden Albert Weltis und seiner künstlerischen Verwandten: eines J. A. Koch, Hieronymus Heß, Hans Thoma. Die zweite Hälfte des Saales ist Frank Buchser eingeräumt, aus dessen Studienschatz (einem Legat an die Öffentliche Kunstsammlung) wieder neue, erstaunlich farbenfeine Werke hervorgezogen werden. Der anschließende Saal enthält ausgewählte Werke von Ernst Stückelberg, in fast feierlichem Zusammenklang mit Bildern von Feuerbach, Marées, Corot, Gleyre. — Ein mit Aquarellen geschmückter Durchgang führt zu den Oberlichtsälen, in deren erstem sich Hauptwerke von Zünd, Koller (das köstliche Bild „Heimkehr vom Felde"), Vautier, Anker finden; ferner drei wundervoll zusammenklingende Bilder Stäblis, Segantini, Stauffer, Schider u. a., manch neu ausgestelltes, wertvolles Bild, und eine dankenswerte Leihgabe des Basler Kunstvereins. — Der letzte Moderne Saal ist ganz den Zeitgenossen gewidmet, vornehmlich Basler Künstlern. Hodler bildet eine kleine Gruppe für sich. Unter den Neuerwerbungen sind hervorzuheben: A. H. Pellegrinis große Landschaft mit Figur („Genoveva"); eine Tessiner Landschaft von Selma Siebenmann; die „Landschaft mit Sonnenberg" von Hans Stocker, einem der Jüngsten der heutigen Malergeneration, ein Frauenbildnis des früh verstorbenen F. Marent und ein Selbstporträt von Niethammer.

Wenn nun auch die Kunstsammlung noch eine Spanne Zeit im alten Hause verbleiben muß, so ist durch Umbau und Neuaufstellung doch neue Möglichkeit geboten, eine Auslese von alter und neuer Kunst immer weitern Kreisen zugänglich zu machen.

—n.

Danzig

Die neugegründete Kunstforschende Gesellschaft, e. V., Danzig, hat im Stadtmuseum ihre erste Ausstellung „Ältere Malerei und Zeichnungen aus Danziger Privatbesitz" eröffnet. In der Hauptsache werden Werke der alten einheimischen Schule gezeigt. Wir sehen einige bisher noch vollständig unbekannte Gemälde und Entwürfe von dem fleißigen Andreas Stech, Bildnisse von Carl Friedrich Meyerheim, die die ganze Frische einer unverbildeten Begabung atmen und einen vergessenen Schirmerschüler Albert Juchanowitz, dessen Landschaften gutes malerisches Können und liebevolle Naturbeobachtung verraten. Unter den Niederländern erwecken zwei kleine Deckfarbenbilder eines um 1610 tätigen, unbekannten Antwerpener Meisters besonderes Interesse. Bei der hohen Qualität dieser Stücke wird es wohl nicht mehr lange dauern, bis der Meister hierfür gefunden ist. — Die Namen Jan Bruegel d. Ä., David Teniers d. J., Joris van Son, Bonaventura Peeters, Adriaen van de Velde, Roelant Savery, Barent Gael, Antoine Pesne, Anton Graff, Franz Krüger, Adolph v. Menzel, die zum Teil mit recht guten Werken vertreten sind, legen weiter beredtes Zeugnis für die Sammelfreude und für den Kunstsinn der Danziger Bürger ab.

Der Katalog der Ausstellung enthält ein beschreibendes Verzeichnis und 36 ganzseitige Abbildungstafeln. Bei den bekannten Schwierigkeiten ist es besonders zu bewundern, wie reich und vorbildlich derselbe ausgestattet ist. Ein verheißungsvoller Auftakt für das Wirken der jungen Kunstforschenden Gesellschaft.

Ausstellungen

Das Junge Rheinland

Über die Vorgeschichte und Gründung des „Jungen Rheinland" ist an dieser Stelle schon berichtet worden, so daß sich ein näheres Eingehen darauf erübrigt. Mit dieser Ausstellung nun tritt die junge Sezession zum ersten Male vor die Öffentlichkeit. Das Resultat darf als positiv bezeichnet werden.

Dieser Erfolg ist zum guten Teil allerdings auf das Konto von zwei Künstlern zu buchen, die nicht mehr unter den Lebenden weilen: August Macke und Paul Seehaus. Macke ist nur mit Dingen vertreten, die man schon voriges Jahr in Köln sehen konnte, so daß eine nähere Analyse hier nicht erforderlich ist. Man bedauert nur immer wieder, daß dieser wirklich begabte Künstler als Opfer des Krieges fallen mußte, bevor er seine ganze Kraft entfalten konnte. Seehaus ist mit Bildern fast aus allen Schaffensperioden vertreten, von denen besonders der hervorragende „Magdeburger Dom" genannt sei, ein Werk, dessen juwelenartige Farbwirkung man nicht mehr vergißt. Aquarelle und Radierungen vervollständigen das Bild dieses Meisters, der ebenso wie Macke vor der Zeit scheiden mußte. Neben diesen beiden ist Heinrich Nauen die zentrale Persönlichkeit der Ausstellung. Er ist vielleicht die stärkste Zukunftshoffnung des Westens, hat aber auch wie kaum ein anderer die Gefahr zu vergewärtigen, verführt durch seine glänzenden Mittel, in einen etwas oberflächlichen Dekorativismus zu geraten. Die Zukunft muß lehren, ob er diesem Schicksal entgeht, zumal auf der augenblicklichen Ausstellung nur bekannte Dinge zu sehen sind. Einen gewissen Ersatz bieten die großen Porträt-Lithographien, die Nauen als hervorragenden Bildnismaler erscheinen lassen, also ein Gebiet, das er bisher weniger kultiviert hat, da das Schwergewicht seiner Tätigkeit auf der großen dekorativen Malerei eigentlich lag. Nauen wartet noch immer auf den Monumentalzyklus, auf den seine ganze Kraft hinzudrängen scheint.

Im übrigen lassen sich auf der Ausstellung drei Gruppen unterscheiden. Da ist zunächst der rechte Flügel, dessen Vertreter noch stark mit dem Impressionismus verhaftet sind. An der Spitze steht te Peerdt. Wie immer, so hält er auch hier Niveau. Neben ihm seien Fritz Westendorp und Max Stern genannt. Von dem letzteren sei ein großer „Badeakt" hervorgehoben. Endlich gehören noch hierher als Maler von alter Kultur: Otto und Alfred Sohn-Rethel. Ziemlich für sich allein stehen zwei Künstler eigenster Art: Julius Bretz und Christian Rohlfs, der alte, aber noch immer frische Meister von Hagen.

Das Rheinland, und vor allem Düsseldorf, ist nie ein günstiger Boden für künstlerischen Radikalismus gewesen; so sind auch auf dieser Ausstellung eine Reihe von Künstlern zu nennen, die wohl auch über die alte Tradition hinausstreben, aber nicht den letzten Schritt wagen, radikal Neues zu schaffen. Hierhin gehören: Arthur Kaufmann, der stark venetianisch orientierte Werner Heuser, der virtuose Clarenbach-Schüler Wilhelm Schmetz, Hans Schütz, der zum Teil recht beachtenswerte Dinge schafft, Dora Diel, Carli Sohn-Rethel u. a.

Dann der linke Flügel. Freilich — mit wenigen Ausnahmen — besonders wütende Radikale sind das nur für Düsseldorf. An der Spitze steht Josef Eberz. Von ihm sei besonders ein vorzüglicher „Johannes auf Patmos" hervorgehoben. Ansprechend ist auch die Lithographienfolge „Kloster Eberbach". Reichlich ungleichmäßig wirkt Heinz May. Wietbuchter vermag auf die Dauer kein tieferes Interesse zu erwecken, ebenso stimmt H. Dornbach bedenklich. Einzelnes von ihm ist dagegen recht tüchtig. De Haer ist auch nicht besonders glücklich vertreten. Immerhin läßt sich aber von ihm noch etwas erwarten. Und nun die beiden Schreckensmänner des Düsseldorfer Publikums: Max Ernst und E. Dülberg. Ernst ist zweifelsohne begabt, aber ist das nicht letzten Grundes raffinierteste Artistik, was da gezeigt wird? Positive Resultate dürften dabei kaum herausspringen. Anders dagegen Dülberg. Zugegeben, daß seine Kunst eine Sackgasse bedeutet, jedenfalls aber sind seine Bilder von stärkster Eindruckskraft, und schwenkt er zum Glasgemälde über, so entstehen Dinge, die man nicht so leicht vergißt.

In der Graphischen Abteilung sind zu nennen: Schwarzkopf, Uzarski und Weinzheimer. Die Holzschnitte Schwarzkopfs gehören mit zum Eindruckvollsten der ganzen Ausstellung. Nur manchmal tritt ein gewisser Archaismus störend hervor. Uzarski scheint sehr auf seine bewährten Mittel zu bauen, so daß man vom Eindruck einer gewissen Manier nicht loskommt. Es wäre bedauerlich, wenn der begabte Graphiker diese Klippe nicht überwinden sollte. Weinzheimer wirkt mit einer — übrigens unverständlich großen Kollektion recht ungleichmäßig. Vieles ist direkt abzulehnen, anderes dagegen wieder sehr hochstehend. Uzarski und Schwarzkopf sind auch auf dem Gebiete der angewandten Kunst vertreten. Hier liegt nun überhaupt das Schwergewicht der meisten jungen Talente, die in der

Graphischen Abteilung ausgestellt haben: Walp. Reißmann, Irma Goele, W. von Werus.

Auf dem Gebiete der Plastik begegnet man eigentlich — Lehmbruck ist außerordentlich mäßig vertreten — nur einem wirklich eigenartigen Geist: J. Enseling. Enseling ist ein echter, starker Plastiker. Neben ihm müssen die übrigen entschieden zurücktreten. Genannt seien Elkan und Schreiner.

Die architektonische Abteilung verdient eigentlich am wenigsten den Titel das „Junge Rheinland". Damit soll gegen das Niveau nichts gesagt werden. Namen wie Kreis, Breuhaus, Fischer bürgen dafür. Aber von wirklicher Jugend ist da wenig zu spüren. Alles scheint wieder zum Klassizismus zurückzudeuten. Was da geleistet wird, das ist stets hohe Qualität. Aber ist denn dieser ewige Kreislauf, der immer wieder zum Klassizismus zurückkehrt, ein unabänderliches Fatum? Klassizismus kann freilich nie zu so schweren Mißgriffen führen wie ein neuer jugendlicher Anfangsstil. Aber es wäre doch zu fragen, ob manchmal eine Reihe frisch-fröhlicher Schnitzer nicht erträglicher für die Entwicklung ist als diese ewige kalte Korrektheit des Klassizismus. Modernen Geist atmen eigentlich nur die Industriebauten von Kreis.

Es wurde oben erwähnt, daß die Hauptkraft einer Reihe jugendlicher Talente auf dem Gebiete der angewandten Kunst liegt. Und vielleicht ist überhaupt diese Abteilung die geschlossenste und wirksamste der Ausstellung. Ohne auf die interessante Frage einzugehen, ob die modernen Kunstrichtungen nicht mehr oder minder einen überwiegend dekorativen Zug haben: was Ernst Aufseeser — denn er ist das Zentrum der Gruppe — und die um ihn geleistet haben, das gibt ein so erfreuliches Ganze, daß man schon um ihretwillen diese Ausstellung hoch einschätzen muß.

Zum Schluß sei erwähnt, daß diese ganze Sammelschau des „Jungen Rheinlandes" in der Kunsthalle, also einem der offiziellen Ausstellungsgebäude Düsseldorfs, stattfindet. Was das bedeutet, vermag nur der richtig zu werten, der den ganzen bisherigen künstlerischen Konservatismus der westdeutschen Kunstmetropole kennt. Schon, daß die junge Sezession in der Kunsthalle ausstellen konnte, bedeutet einen Erfolg.

H. W. H.

Dresdner Sommerausstellungen

Die Vielfältigkeit des künstlerischen Geschehens dieser Tage, die ungewöhnliche Betriebsamkeit der Geister, die Sucht zur Dokumentation des reinen Menschheitsgefühls ist nicht allein Reaktion auf die ungeheure Menschentragödie der hinter uns liegenden Jahre. In jeder Tat, in jedem Wort des neuen Menschen ist Abkehr von den Doktrinen, die uns bis heute gegolten haben, von den Schlagworten der gestrigen Zivilisation. Eruptiv ist das Erwachen der neuen Idee geschehen, ist mit einemmal allerorten gleichzeitig zu spüren. Jeder fühlt sich als Prophet, der die Augen öffnet, jeder als ein Apostel, der Herz und Hirn hat, und jeder hat nun den drängenden Wunsch, sich dem Andern mitzuteilen, ihn zu beglücken und zu bereichern. Vieles gilt dabei als schöpferische Tat, was in Wirklichkeit nur Geste ist.

Wer mitten im „Betrieb" des gegenwärtigen Kunstschaffens und Kunstmachens steht, muß Skeptiker werden. Es ist zu leicht für jedes mittelmäßige und anpassungsfähige Talent, sich eine „expressionistische" Maske aufzusetzen und als großer Neuschöpfer aufzutreten. Die Zahl der Epigonen und Mitmacher ist unerhört groß. Die vierjährige geistige und künstlerische Blockade hat zur Folge gehabt, daß die Mehrzahl der jungen deutschen Künstler jeden Maßstab für Selbsteinschätzung verlor. Sie, die immer auf die Zusammenarbeit mit den großen romanischen und slawischen Temperamenten angewiesen waren, sind sich ihrer Vorbilder — man kann sie in fast jedem Bild der jungen deutschen Expressionisten erkennen: Chagall oder Munch oder Cézanne oder Picasso oder Marc oder Archipenko — nicht mehr bewußt und haben dadurch Selbstkritik und Disziplin eingebüßt. Man kann mit Gewißheit heute den weitaus größten Teil der in Deutschland ausstellenden „expressionistischen" Künstler als unehrliche konjunkturbeflissene Nachempfinder ansehen, bei einem kleineren Teil ist noch nicht klar zu erkennen, was Eigenart und was Epigonentum ist. Bei ganz Wenigen glauben wir eigene neue Werte erkennen zu können.

Von diesen Wenigen stellen in den drei großen Dresdner Sommerausstellungen nur drei repräsentativ aus: Paula Becker-Modersohns bluterfüllte, erdgewachsene Gemälde in der Ausstellung der Dresdner Kunstgenossenschaft im Gebäude des Sächsischen Kunstvereins sind weitaus das Stärkste, was diese Ausstellung zeigt. Die Kollektion enthält leider kein wesentliches Bild dieser sehr selbständigen Schöpferin, in deren Bildern das Charakteristische die Mischung von Bauernhaftigkeit und letzter seelischer Empfindsamkeit ist. Im übrigen gewährt die Ausstellung der Kunstgenossenschaft ein schlechtes und wenig bezeichnendes Bild der vorimpressionistischen Malerei in Deutschland. Zu erwähnen ist eine Sammlung „Schweizerische Graphik".

Der zweite ganz wesentliche Künstler, den wir

in einer sehr schönen Kollektion in der Ausstellung der „Künstlervereinigung" im städtischen Ausstellungspalast sehen, ist Emil Nolde. In einem eigenen Saal werden von ihm einige dreißig prachtvolle Gemälde, darunter als Hauptwerk die „Kreuzigung", gezeigt. Wir erleben in Nolde wiederum den von innerster Kraft der Gestaltung beherrschten, urgewaltigen, inbrünstigen, man möchte sagen: biblischen Maler unserer Zeit. In derselben Ausstellung hängen zwei außerordentliche Bilder von Oskar Kokoschka, ein männliches Bildnis und das der Else Kupfer, ein Gemälde von Ernst Ludwig Kirchner, sowie gute Arbeiten von Ludwig Meidner, Otto Müller und eine große Kollektion Max Pechstein.

Daneben erscheinen jedoch die Arbeiten der Dresdner Mitglieder der Künstlervereinigung um so schwächlicher. So die „Diana" von Gußmann, die ganz und gar nachempfundenen Gemälde von Arthur Rudolph, die ungekonnte, hilflos gewollte Monumentalität von Otto Hettner, Sterls unerträglich nichtssagende Industriebilder und all der längst bekannten Dresdner: Dietze, Schantze, Oberhoff, Mackowsky, Gerbig usw. mehr oder weniger „expressionistische" Langweiligkeiten. Einer ausgesprochenen Mittelmäßigkeit wie Gustav Meyer-Buchwald ward zu einer Gedächtnisausstellung ein eigener Saal gewidmet. Des Stadtbaumeisters Hans Poelzigs Bilder, die nach seinem eigenen Ausspruch nur aus dem Bedürfnis heraus entstanden sind, „die Einseitigkeit der architektonischen Arbeit durch Tätigkeit auf einem andren künstlerischen Gebiet zu ergänzen", und die nur in diesem Sinne verstanden und gewertet werden können, wurden an allzu markanter Stelle gleichsam als „Clou" der Ausstellung gehängt, nicht zu ihrem Vorteil. An plastischen Werken sind außer Edmund Moeller, der recht derb kraftmeierisch auftritt, die Namen: Pöppelman, Pilz, Lange, Kuntze kaum zu erwähnen.

Den dritten starken Eindruck vermittelt uns Lasar Segall mit seinem Gemälde „Die ewigen Wanderer" in der Ausstellung der „Dresdner Sezession Gruppe 1919" bei Emil Richter. Auch bei diesem Bild überrascht wiederum der ungeheure psychologische und malerische Reichtum, der bei einer kaum gesehenen Knappheit, Beherrschtheit der künstlerischen Sprache eine Fülle der inneren Gesichte enthüllt. Neben Segall steht in erster Linie Constantin von Mitschke-Collande, der mit zwei Gemälden vertreten ist. Jedes seiner Bilder ist ein Produkt letzter und äußerster Konzentration. Es handelt sich nicht, wie bei vielen anderen Bildern auch dieser Ausstellung um ein leichtes, erleichterndes Spiel mit Farbe und Form, um ein Ausschwingenlassen von Stimmungswerten, sondern immer wieder wird von Anfang an ein Problem behandelt. Sein reifstes Bild ist zweifellos das Bildnis „Mein Sohn", in dem wieder die ganze Erscheinungswelt des Kosmos mit einem fast religiösen Empfinden gestaltet worden ist. Die übrigen Mitglieder der Sezession sind mit mehr oder minder starken Arbeiten vertreten. Von Felixmüller ist das „Imaginäre Porträt" zu nennen, von P. A. Boeckstiegel die „Singenden Kinder am Meer". Die Sezession, die vor kurzem erst ihre sehr eindrucksvolle erste Ausstellung geschlossen hatte, hat zu dieser Ausstellung einige Gäste geladen, von denen Max Burchartz, Josef Achmann und vor allem der Hannoveraner Schwitters Wesentliches zeigten. Von Schwitters war eine „Komposition" und das Bild „Iga Lo" zu sehen, die beide Ursprünglichkeit und eine starke künstlerische Persönlichkeit verraten. Von graphischen Arbeiten waren Otto Gleichmanns Radierungen, die Holzschnitte von Eugen Hoffmann und Holzschnitte von Rüdiger Berlit wichtig. Gela Forster stellte eine neue Plastik „Die Pyramide" aus, die nicht ganz das zu halten scheint, was ihre ersten Arbeiten erhoffen ließen. Trotzdem bleibt hier eine starke Erwartung bestehen. Im ganzen erschien diese zweite Ausstellung der Sezession nach der Gründungsausstellung etwas überstürzt, und es ist ein wenig bedenklich, daß für den Winter wiederum eine große Ausstellung geplant wird. Wir hoffen, daß uns Enttäuschungen hier erspart bleiben.

R. H. Kaemmerer.

Berlin

Durch Entgegenkommen der Kunstausstellung Der Sturm ist gegenwärtig der Arbeiterschaft Gelegenheit gegeben, in engere Fühlung mit der expressionistischen Kunst zu treten. In den Gesamträumen der Freien Jugend, Berlin O, Petersburger Str. 39, I, wurde am 13. Juli eine Ausstellung expressionistischer Gemälde und Plastiken eröffnet, in der alle bedeutenden Künstler der neuen Bewegung des In- und Auslandes vertreten sind. Die Ausstellung, die zu bestimmten Zeiten den Arbeitslosen unentgeltlich offen steht, erfreut sich eines ungemein regen Besuches und zeigt, wie überraschend schnell sich die Arbeiterschaft in der neuen Kunst zurechtfindet.

* * *

In der Galerie Ferdinand Möller wurde eine umfangreiche Sonderausstellung von Gemälden und Zeichnungen Erich Waskes eröffnet.

Breslau

Die in Berlin mit großem Erfolg gezeigte Ausstellung zeitgenössischer Aquarelle mit Arbeiten von Böcklin, Degner, Domscheit, Goebel, Curt Herrmann, Ulrich Hübner, Klemm, Moll, Pechstein, Rohlfs, Röhricht, Schmidt-Rottluff und Waske ist jetzt nach Breslau an die Galerie Möller überführt worden. Gleichzeitig kam in Breslau eine Sonderausstellung von Plastiken Milly Stegers zur Aufstellung.

München

Die Galerie Caspari bringt gegenwärtig eine Veranstaltung von eigenartigem Reiz: Ausstellung von Mosaiken und Glasmalereien, die von den Münchener Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei (Rauecker, Puhl und Wagner, Heimersdorff) ausgeführt wurden; teils noch altrömischen Mosaiken — auf Grundlage der ausgezeichneten Tafeln in dem großen Werk von Wilpert über altchristliche Mosaiken und Wandmalereien —; teils nach Entwürfen zeitgenössischer Künstler: Pechstein, Unold, Seewald, Thorn-Prikker, Puhle, Baumhauer, César Klein, Köppen, Caspar, Julius Diez, Schaper. Es handelt sich im Grunde um eine Variierung des Versuches, den geistigen und formalen Parallelismus expressionistischer und frühmittelalterlicher Hervorbringung zu erweisen. Das Ergebnis ist in diesem Fall noch problematischer als sonst: die Gegenüberstellung bezeugt augenfällig die ungeheuere Spannung zwischen der streng sakralen feierlichen Gehaltenheit der frühchristlichen Linie und dem höchst subjektiven, nervös differenzierten Ausbruch moderner Empfindung. Unabhängig von solchem grundsätzlichen Einwand besteht natürlich Reiz und Qualität einzelner Arbeiten, beispielsweise der Mosaiken von Pechstein und César Klein, der Glasmalereien von Seewald und Thorn-Prikker.

* * *

Goltz zeigt zu expressionistischer Spielerei neigende Graphik von Schnarrenberger und Joseph Hegenbarth und, in leider nicht gut gewählter Schau, Bilder aus dem Nachlaß des früh gestorbenen, begabten Hans Bolz.

* * *

Eine neu gegründete Künstlerinnenvereinigung „Der Kreis", der Dora Bromberger, Paula Fritsch, Emmy Klinker, Meta Speier, Gertrud Weber zugehören, veranstaltet bei Thannhauser eine erste Ausstellung. Radikale Richtung, ehrliche Bemühung. Die Leistung überzeugt (vorläufig) nicht, da sie fast durchweg an ein geläufiges Idiom anknüpft und sich in ihm erschöpft.

Kurt Pfister.

Wien

Am 27. Juni eröffnete eine, besonders auf wirtschaftlicher Grundlage zusammengekommene neue Künstlervereinigung „Kunstgemeinschaft" in einem Teil des von Ohmann erbauten Gewächshauses im dem Publikum eben erst zugänglich gewordenen „Kaisergarten", hinter der neuen Hofburg, eine „Protest"-Ausstellung. Eine Denkschrift des Bildhauers Gustinus Ambrosi „Jury und Künstlerelend" und das von Bildhauer Carl Gelles geschriebene Vorwort des Kataloges belehrt über Zweck und Ziel. Ausgestellt sind nur Werke, die im Laufe der letzten Jahre in den Saisonausstellungen der großen Wiener Künstlervereinigungen zurückgewiesen worden waren, und das, obwohl sie künstlerisch und sonst einwandfrei sind und mindestens auf dem guten Mittelniveau dieser Veranstaltungen stehen. Die so zurückgesetzten Künstler fühlten sich wirtschaftlich schwer geschädigt, beschuldigten die Juroren vielfach persönlicher Gehässigkeit und des Konkurrenzneides und gründeten die „Kunstgemeinschaft", die derzeit etwa 150 Mitglieder zählt und in großen Veranstaltungen möglichst unparteiische Ausstellungen zustandebringen will. An dieser ersten haben sich etwa dreißig Aussteller mit anderthalbhundert Werken beteiligt. Es ist durchwegs gute alte Schule, nichts allzu Himmelstürmendes und so sehr man ja auch den Ausstellern aus wirtschaftlichen Gründen den günstigen Verkauf der angebotenen Werke gönnen muß, ist kein Name darunter, den man nicht doch schon von dieser oder jener Wiener Ausstellung her kennen würde und auch meist in angemessener Weise eingeschätzt hat. Die hervorragendsten Aussteller sind die Bildhauer Gustinus Ambrosi, Carl Gelles, G.-A. Liberali und Anton Weinberger, der mit viel Glück seine Vorwürfe zu ausgezeichneten Kleinplastiken aus dem Sportleben holt. Unter den Bildern fallen die von Malwa Schalek, Josef Herzig, Walter Fränkel, Annie Sattler-Seigenschmidt, Isabella Miskulicz, Klara Sulzer, Elisabeth Weber-Fülöp, Eduard Otto Braunthal, Karl Maßmann, Margot Grosset, Alfred Waagner, Georg Karau, Tom Dreger und Erwin Pendl am meisten auf.

* * *

Im „Haus der jungen Künstlerschaft" in der Dorotheergasse 11 setzt die Leitung des Avalunverlages die Reihe ihrer anregenden Ausstellungen fort und bietet für die Monate Juli und August unter dem Titel „Das neue Auge" Aquarelle, Zeichnungen und Graphik. Zum eindringlichen Verständnis der ausgestellten Werke sucht Arthur Rößler durch seine dem Katalog

vorgestellten „Appositionen" anzuleiten. Etwa 25 Künstler haben sich mit rund 200 Blättern an der sehr anregenden und gehaltvollen Ausstellung beteiligt. Am bemerkenswertesten sind Arthur Brusenbauch mit Röthel gezeichneten Akten, Johannes Fischer mit einer Folge von ausdrucksvollen Männerköpfen in Tuschmanier, Paris Gütersloh mit starkfarbigen Aquarellen, Viktor Hammer durch die klare Einfachheit seiner Frauenakte und Köpfe, Felix Albrecht Harta mit wirkungsvollen, tuschgezeichneten Kompositionen, Fritz Hegenbart mit in energischen Bleistiftzügen trefflich aufgebauten Blättern, Lilly Klein mit auf Beardsley basierenden Illustrationen stark erotischen Einschlags, Robert Kohl als stimmungsvoller Illustrator in lithographierten Blättern, Sascha Kronburg besonders in ihren Blättern zu Walt Whitman, A. Leskoschek, der mit den schlanken Linienzügen seiner Feder allzu wesenlosen Gedanklichem zum Ausdruck verhelfen will, Jan Oelljen mit farbenkräftigen Aquarellkompositionen, Robert Pajer mit stark rhythmischen Holzschnitten und Federzeichnungen, Anton Peschka hauptsächlich mit seiner Radierung „In memoriam Egon Schiele", Otto M. Reicher mit schwer entwirrbaren, wuchtig hingestrichelten Federzeichnungen, Lilly Steiner, die wieder besonders mit der kalten Nadel erfolgreich tätig war, Julius Zimpel als empfindsamer Illustrator und mit Proben neuer Avalunpublikationen Stephan Hlawe, der zu Hans Müllers „Spiegel der Agrippina" (2. Avalundruck) Radierungen arbeitet, Rudolf Junk, der als 4. Avalundruck „Aucassin und Nicolette" mit ornamentreichen Holzschnitten versah und endlich Frans Masereel, der zehn Illustrationen zur 5. Avalunpublikation, Stefan Zweigs „Der Zwang" in Holz schnitt.

* * *

Die „Wiener Zeitkunst" brachte von Mitte Juni bis Ende Juli eine Sonderausstellung Klotz-Dürrenbach, in der ein junger, schon in den letzten zwei Künstlerausstellungen aufgefallener und mit einem Förderpreis ausgezeichneter Künstler über sein bisheriges Schaffen Rechenschaft ablegt. Leuchtende Farbigkeit und starke Ausdrucksfähigkeit seiner eigenwilligen Linienführung zeichnen ihn aus und lassen für seine Weiterentwicklung das Beste erwarten. Auch als Illustrator zeigt er großes Geschick und seine Holzschnitte sind mit eine der besten Seiten seiner Darbietungen. G. W.

□ □

Von Künstlern und Gelehrten

Dresden

Zum ersten Direktor der städtischen Sammlungen ist Dr. Paul Ferd. Schmidt berufen worden, der in diesen Heften als langjähriger Mitarbeiter oft zu Wort gekommen ist. Schmidt hat den besonderen Auftrag zum Ausbau der neuzeitlichen Abteilung der Sammlungen und gleichzeitig das Amt eines Kunstpflegers erhalten.

Zum zweiten Direktor ist der langjährige Assistent der städtischen Sammlungen, Dr. K. Großmann, ernannt worden.

Halle

An der Universität hat sich kürzlich unser Mitarbeiter Herr Dr. Kurt Gerstenberg auf Grund seiner Arbeit über „Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei" als Privatdozent für Kunstgeschichte habilitiert. Dr. Gerstenberg hat bereits vor dem Krieg durch sein ausgezeichnetes Buch „Sondergotik" den Beweis hoher wissenschaftlicher Begabung erbracht.

Heidelberg

Der Direktor des städtischen Museums, Karl Lohmeyer, dessen Verdienste um die Erforschung der pfälzischen Kunstgeschichte besonders erwähnt werden sollen, wurde von der Technischen Hochschule in Karlsruhe ehrenhalber zum Dr.-Ing. ernannt.

Neue Bücher und Zeitschriften

Die Stadtkrone[1]

Kunst hat mit Politik nichts zu tun. Im Widerspruch zu diesem Satz stehen die Jüngsten in der Kunst leidenschaftlich auf dem Boden der Politik. Bruno Taut ist es in der „Stadtkrone" gelungen, in überpolitischem Sinne aus dem sozialen Gedanken heraus den Plan für die Stadt der Zukunft bis in seine letzten künstlerischen Möglichkeiten zu entwickeln.

Er ist ein Architektentraum, der doch im Grunde auf realer Basis gestaltet ist.

Die alte Stadt ist ein gewachsener Organismus. Dagegen erscheint die neue Stadt als die „Hölle, die Heimat Machtlust". Die früheren Städte hatten ihre Bekrönung im Gotteshause. Auch

[1] Bruno Taut, Die Stadtkrone. Mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne. Verlag Eugen Diederichs, Jena.

die neue Stadt braucht eine Krone, sonst ist sie ein „Rumpf ohne Kopf". In den großen Kulturepochen war es der jenseits über das Erdenhaft errichte Bau, zu dem alle schauten und nach dem der Bauwille der Zeit sich richtete. Heute hat das kirchliche Leben mehr und mehr an Intensität eingebüßt. Die Kirchen sind nicht mehr das Symbol der Glaubenssehnsucht eines ganzen Volkes wie einst. Und doch ist es nicht denkbar, daß Millionen von Menschen, ganz dem Materialismus verfallen, ohne einen Glauben dahin leben können. Heute ist es der soziale Gedanke, der in überpolitischen Sinne als schlichte Beziehung der Menschen zueinander den Menschen mit dem Menschen verbindet. Diesem Gedanken soll die Stadtkrone Ausdruck verleihen.

Sie ist ein rechteckiges Areal, das die Hauptverkehrsadern tangieren. Im Osten befindet sich der Bahnhof, dazwischen die Geschäftsstadt. Die Fabriken ziehen sich die Bahnlinie entlang nach der Peripherie zu, um die Wohnviertel nicht mit ihren Dünsten zu beeinflussen. Diese sind ganz im Charakter der Gartenstädte gestaltet. Die Straßen gehen von Norden nach Süden, um eine günstige Belichtung der Häuser zu ermöglichen. Breite Parkstreifen dringen in die Stadt bis zum Zentrum und führen gute Luft zu. Sie enthalten Universität, Hospitäler u. dgl. Die Stadtkrone selbst vereinigt in sich die Stätten, die der Volksbildung und der Zerstreuung dienen. Hier befinden sich das Schauspielhaus, Opernhaus, Volkshaus und Saalbauten. Vergnügungsstätten und Plätze für Versammlungen schließen sich an. Die Stadtkrone bedeutet die Erfüllung der sozial gerichteten Hoffnungen des Volkes. „Sie führt den Herdentrieb, die Urkraft des Zusammenschlusses, zur Veredlung."

Die in Kreuzform orientierten Baulichkeiten der Stadtkrone bilden den Sockel für das Höchste, das Glashaus. Dieses soll die letzte Ausstrahlung der Stadtkrone, ihr seelischer Mittelpunkt sein. Es ist als Symbol eines neuen Glaubens gedacht. Das Glashaus ist losgelöst von jedem Zweck ähnlich den Kultstätten früherer Kulturepochen, die ja auch weit über den Zweck hinaus im letzten nur Symbole waren. — Z. B. die indischen Tempel oder die Kathedrale mit ihrem wahrhaft unzweckmäßigen Schiff und dem noch unzweckmäßigerem Turm („Zweck als Notdurft"). —

Das Glashaus enthält nur einen wunderschönen Raum, geschmückt mit kosmischen Bildwerken und Gemälden. Wie der Name besagt, besteht es ganz aus Glas und erstrahlt in leuchtenden ungebrochenen Farben. Hier soll der einzelne tiefen Frieden und zugleich wunschlos, glückselige Heiterkeit empfinden, wenn er dem Getriebe des Alltags flieht, um mit sich und seinem Gott allein zu sein. In seinem absoluten Sein steht leuchtend der Bau, in dem die große Stille herrscht, die „Ruhe ohne Lust", das Ahnen des Unendlichen. Denn immer ist das Letzte still und leer. Deshalb ist der Palast „tot", ganz abgewandt den Tageszwecken, von dem der Dichter Scheerbart träumt.

Wie das Leben des Einzelnen durch Auflösung der Städte und ihre Umwandlung in große Gärten wieder einen innigen direkten Zusammhang mit der Natur erhalten soll, so will auch der bauliche Ausdruck solchen Lebens ein im tiefsten Grunde naturwahres Symbol sein.

Man könnte sich solch ein Symbol denken als ein großes leuchtendes Kristall, entsprechend der kristallinischen Urform des Alls. Im Kristall sammelt sich gleichsam das Licht und wird in der Reinheit der ungebrochenen Farben mit höchster Intensität wieder zurückgestrahlt. Durch das Licht treten ja überhaupt erst die Gegenstände in ihrer farbigen Erscheinung zutage. Denn „das Licht will durch das All und ist lebendig im Kristall".

Von der Morgen- und Abendsonne getroffen, erstrahlt solch ein Kristallhaus in höchster Farbenpracht als Symbol der Lebensfreude, denn glücklich, heiter und voll Lebensfreude soll das Leben der Bewohner der Zukunftsstädte sein, darum verlangt es nach Farbe und Glanz.

Wer von diesem Gesichtspunkte aus die zunächst sonderbar anmutenden Beiträge des leider schon gestorbenen Dichters Paul Scheerbart liest, dem wird der tief poetische Gehalt derselben nicht verschlossen bleiben.

Die Realisierung eines solchen Baues, die wohl zunächst utopisch anmutet, es aber bei näherer Betrachtung gar nicht ist, bleibt wohlweislich der Zukunft überlassen. Die tief poetische Schönheit der Idee zieht sich wie ein roter Faden durch das Buch und bildet letzten Endes den eigentlich schöpferischen Wert desselben.

In formvollendeter Sprache spricht Erich Baron von der Menschensiedlung als Seelensache, von der „kosmischen Liebe" zum Menschen und zur Welt, die er sich denkt als „helles Land, grenzenlos offen allen Strömen des Geistes". Daraus folgt die Versöhnung, der Zukunftsglaube: „Die Blüte liebend und die Frucht verehrend, die Erde habend und den Himmel schauend, die Fülle gestaltend und die Leere suchend".

Adolf Behne weist an Beispielen der Malerei den Niedergang der Kunst nach der Gotik nach. Malerei und Bildhauerei sollen wieder in den allumfassenden Rahmen der Baukunst zurückkehren, denn allein im Bauwerk können sich

die Schwesterkünste frei vom Gegenständlichen erst voll entfalten. Dem gotischen Fenster mit seiner Farbenpracht, das erst durch die umgebende Architektur seinen Rückhalt und zugleich seine Wirkung erhält, steht das Salonbild gegenüber, das zu einer Art Möbel in der guten Stube herabgesunken ist.

In gut gewählten Bildern sind dem Buche Beispiele alter Stadtbekrönungen beigegeben.

Wer an ein Aufblühen nach dem Zusammenbruch glaubt, dem wird dieses Buch ein Stein zum Aufbau einer neuen Welt bedeuten.

W. Luckhardt, Dipl.-Ing., Arch.

Kunstschutz im Kriege

Der 1. Band dieser amtlichen von Paul Clemen besorgten Veröffentlichung wird von E. A. Seemann, Leipzig, angekündigt; der 2. Band soll im August geliefert werden. Eine große Zahl unserer führenden Kunsthistoriker hat sich an dem Werke beteiligt, das gebunden vollständig M. 45.— kostet.

Die Anatomie des Leonardo da Vinci

deren Neuausgabe drei norwegische Gelehrte, der Romanist Bangensten, der Medikohistoriker Fonahn und der Anatom Hopstok seit 1912 bearbeitet haben, ist zum 400. Todestag Leonardos fertig geworden und im Verlag von Jakob Dybwad (Christiania) erschienen. Die kostbare Veröffentlichung vereinigt alle im Schlosse von Windsor befindlichen und bisher nur in Bruchstücken bekannt gewordenen anatomischen Zeichnungen Leonardos auf 118 Tafeln in sechs Großfoliobänden, die mit italienischem, englischem und deutschem Text versehen sind.

Der Orchideengarten

Das Titelblatt der dritten Nummer, dieser von Karl Hans Strobl im Dreiländerverlag München herausgegebenen Zeitschrift, stellt einen gespenstigen Fledermausdrachen dar, der im weitgeöffneten Rachen eine endlose Kette angst- und wollustverkrümmter Menschenleiber verschwinden läßt. Der literarische Inhalt ist eine Mischung von Lust und Grauen; Hans Meixner's Skizze: „Das Gehirn", M. Frey's ernste Spuckgeschichte: „Die Ernte" und schließlich Roellinghoff's köstliche Satyre: „Aufstand in Nirwana". Die graphische Ausstattung dieser Nummer ist besonders reizvoll. Rolf Winkler illustriert packend die Erzählung Poes, Paul Neu bringt mit feinem Verständnis für den Humor des Objekts Zeichnungen zum „Aufstand in Nirwana".

„Natürlich wieder kein Schutzmann zur Stelle" ist das Thema eines unglaublich grotesken Einfalls von Rudolf Hesse. Freunde guter phantastischer Literatur seien nochmals auf die neue Zeitschrift verwiesen.

Otto Grautoff, Formzertrümmerung und Formaufbau. Berlin, Wasmuth, 1919.

Von formalen Betrachtungen ausgehend, gelangt Grautoff hier zu einer Analyse der expressionistischen Kunst, die sie als ein Glied und Symptom in dem Ringen unserer Zeit um neue Menschheitsformen erkennen läßt. P. S.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Düsseldorf

Eine neue Gesellschaft für künstlerische Kultur hat sich in Düsseldorf unter dem Namen: Aktivistenbund 1919 gebildet und folgende Leitsätze aufgestellt: 1. Der Aktivistenbund ist eine Vereinigung derer, denen die geistigen Energien der Menschheit das allein Wertvolle des Lebens bedeuten. 2. Seine Mitglieder stehen in tätiger Feindschaft gegen die zu seelenlosem Formalismus erstarrte bürgerliche Tradition, die trotz der Revolution Kunst und Kunsturteil im einzelnen und in der Presse fast ausschließlich beherrscht. 3. Wir glauben an die Einheit alles Menschlichen an die Kraft und Freiheit des Geistes; wir kämpfen für die Brüderlichkeit der Menschen; wir bekämpfen den Ungeist im Genießen des Materiellen in jeder Form als einer unmoralischen Vereinzelung, den Gewissenszwang und die Halbheit. 4. Wir erkennen in der Kunst das stärkere Mittel, die gefesselten Seelen der Menschen zu befreien und zu wahrhaft menschenwürdigem Dasein zusammenzuschließen. Wir vertreten keine Kunstrichtung, sondern jedes starke, junge Wollen, das diesem Ziel in rücksichtsloser Aktivität entgegengeht.

Adresse für Zuschriften: Dr. Erwin Quedenfeldt, Schriftführer, Düsseldorf, Rosenstr. 28.

Der Kunstmarkt

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

London

Eines der berühmtesten Gemälde von Reynolds, das Porträt der großen englischen Schauspielerin Mrs. Siddons, das sich bisher im Besitze des Herzogs von Westminster befand, wurde kürzlich bei einer Versteigerung in London zum Preise von 1,1 Millionen Mark verkauft. Das Bild ist nicht mit der nicht minder berühmten „Mrs. Siddons" von Lawrence zu verwechseln, das sich in der Londoner Nationalgalerie befindet.

Wien

Die erste Kunstauktion des neugegründeten Kunstauktionshauses Glückselig & Wärndorfer ist für Ende Oktober geplant und wird Gemälde alter Meister, Antiquitäten und Kunstmobiliar umfassen.

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstraße 6. Lagerkatalog 658. Zur Geschichte der Wissenschaften. 1. Allgem. Unterrichtswesen. Enthaltend: ABC-Bücher, Briefsteller u. Formularbücher, Katechismen, Emblemata, Enzyklopädien u. Wörterbücher, Fabeln, Fecht- u. Ringerkunst, Gelehrten- u. Schuldarstellungen, Grammatiken u. Schulbücher, Humanismus, Kinderbücher, Rechenbücher, Reitschulen, Rhetorik, Schreibbücher, Sprichwörter, Studentica, Universitäten, Akademien, Schulen, Tanzschulen usw.

Rudolf Bangel, Kunstauktionshaus, Frankfurt a. M. Versteigerungskatalog 985. Sammlung von Gemälden alter Meister und wertvoller Altertumsgegenstände aus süddeutschem Museumsbesitz, Gemälde moderner Meister, modernes Kunstgewerbe sowie Möbel, Stoffe, Teppiche, Bibliothek.

Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, Königsallee 34. Christian Rohlfs mit einer Einführung P. E. Küppers.

Max Perl, Buch- u. Kunstantiquariat, Berlin SW 19, Leipziger Str. 39. Neuerwerbungen für Bücherfreunde. Lagerkatalog 99. Aus dem Inhalt: Deutsche Literatur in Erstausgaben, Weltliteratur, alte Drucke, illustrierte Bücher des 15.—19. Jahrhunderts, Geschichte, Kulturgeschichte, Topographie und Städteansichten, kostbare Einbände, moderne Luxusdrucke, Kunstgeschichte, Varia.

Galerie Thannhauser, München, Theatinerstraße 7. Moderne deutsche Graphik (14 Abb.).

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **16**	21. August	Heft **16**	15. August
„ **17**	4. September	„ **17**	29. August
„ **18**	18. September	„ **18**	12. September
„ **19**	2. Oktober	„ **19**	26. September

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma HEINRICH KELLER, Verlag in FRANKFURT a. M., bei. Wir bitten um Beachtung desselben.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Die Vergeiſtigung einer Induſtrieſtadt Kunſt- und Kulturbeſtrebungen in Offenbach a. M.

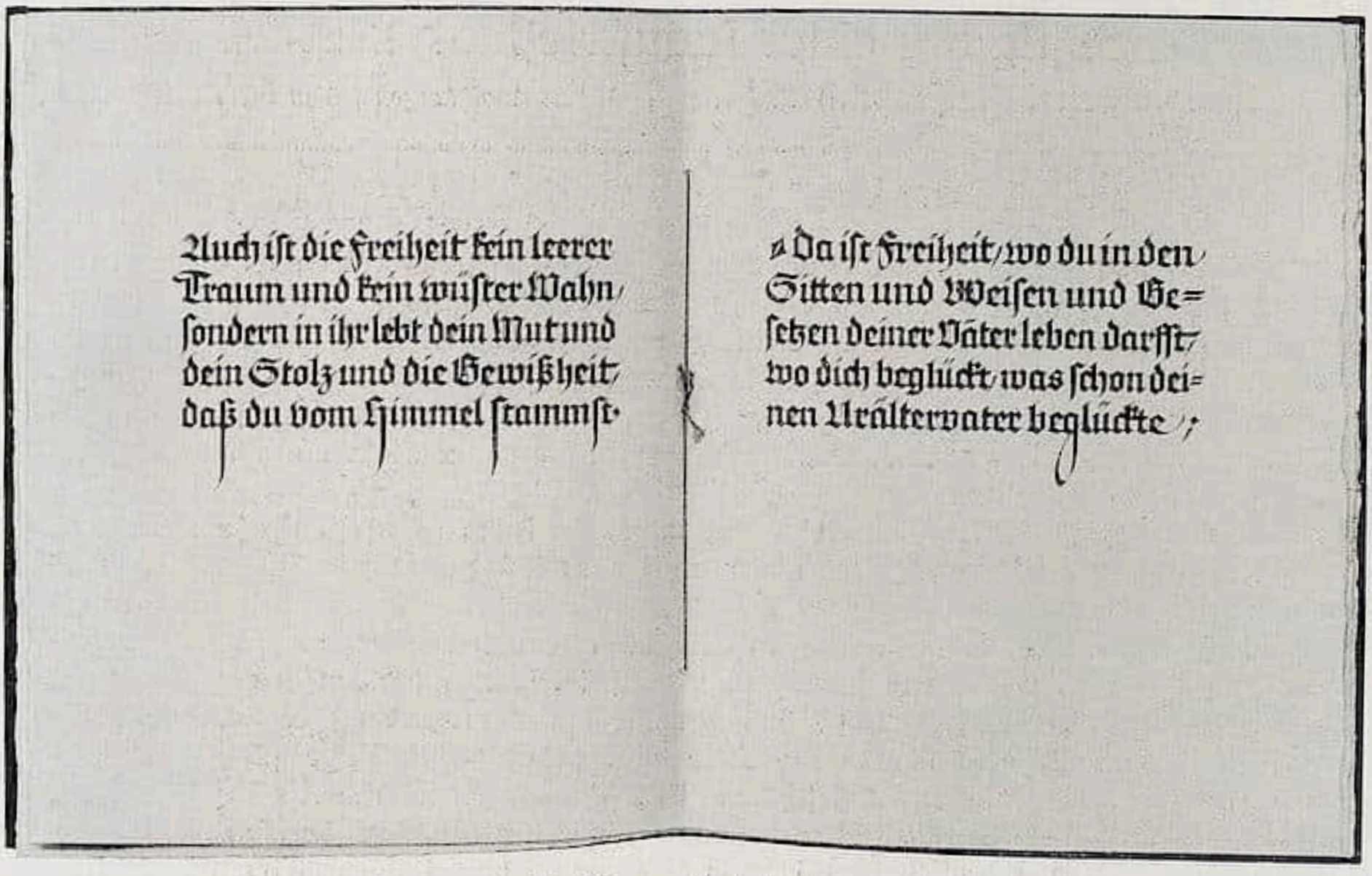
Mit 25 Abbildungen | Von FRITZ HOEBER

IV. (Fortſetzung und Schluß aus Heft 15.)

Das Vorbildliche, das allen den modernen Bauwerken Offenbachs eignet, konzentriert ſich gleichſam in der künſtleriſchen Pädagogik, die die Techniſchen Lehranſtalten unter Eberhardts Leitung ausüben oder vielmehr in Friedenszeiten ausüben konnten. Dieſe Anſtalten ſind keineswegs bloß eine beliebige Kunſtgewerbe- oder Fortbildungsſchule, ſondern ſie ſtellen, kraft der hier vereinten ſchöpferiſchen Energien, eine Quelle moderner Qualitätskultur für die ganze Stadt und ihren Induſtriebezirk dar.

Der Stundenplan der Architekturabteilung nennt die Namen Goſchenhofer, Boehm, Beck, Schröder, Wagner. Der leider auch dem Krieg in jugendlichem Alter zum Opfer gefallene, reichbegabte Maler Franz Franke erteilte in einer beſondern Klaſſe für Flächen- und Buchkunſt Unterricht in dekorativer Graphik und ihrer praktiſchen Verwendung für die Zwecke von Handel und Induſtrie: hier entſtanden in den Techniken des Holz- und Linoleumſchnitts, der Lithographie und der mechaniſchen Reproduktionsverfahren ausgezeichnete moderne Plakate und prächtige Kataloge für Offenbacher Fabriken neben allerhand anmutig ſchönem Buchſchmuck (Abb. 21). Als Erſatz Frankes iſt der Ehmcke-Schüler Ludwig Enders neuerdings aus München berufen worden. — Die Dekorationsmalerei pflegt mit ſicherm Geſchmack und Können Richard Throll, der bereits eine große Tätigkeit im Ausmalen von Kirchen und Villen entfaltet hat (Abb. 20). Des Plaſtikers Karl Huber und ſeiner kunſtgewerblichen wie auch freikünſtleriſchen Arbeiten wurde bereits Erwähnung getan. Die künſtleriſche Frauenarbeit, wie Weberei, Stickerei, Batiken, Teppichknüpfen, vertritt im Stundenplan eine Schülerin des auf dieſen Gebieten ſo erfinderiſchen Wiener Kunſtgewerblers Joſef Hoffmann, Fräulein Mizzi Vogel. — Eine ſehr große Bedeutung durch ihre dauernd enge Verbindung mit der Praxis beſitzt endlich die Schrift der Offenbacher Techniſchen Lehranſtalten: an ihrer Spitze ſteht der bekannte Graphiker Rudolf Koch, der Schöpfer jener charaktervollen gotiſchen Druckletter, die mit ihren herben, an das ſpäte deutſche Mittelalter gemahnenden Formen größte Verbreitung gefunden hat (Abb. 19). In der Druckklaſſe werden muſtergültige Satzbilder geſchaffen, neue bibliographiſche Möglichkeiten erprobt, ausgezeichnete Gelegenheitsdrucke und kleine reizende Bücher für Freunde von Vorzugsbänden hergeſtellt. Zuſammen mit R. Koch arbeitete hier Franz Franke für den illuſtrativen Teil und der auch bei der Firma Gebrüder Klingſpor beſchäftigte Faktor Engel für die techniſchen Feinheiten eines kunſtgerechten Typenſatzes.

Die Druckklaſſe ſtellt, wie ſchon angedeutet, ein Offenbacher Spezialbedürfnis dar. Denn die Stadt hat im Lauf der neunziger Jahre, neben den ſeit altersher berühmten Induſtrien der Ledererzeugung und -verarbeitung und der Galanteriewaren in Metall, ſich noch eine typographiſche Induſtrie von höchſtem Qualitätsrang geſchaffen, welche durch die Schriftgießerei Gebrüder Klingſpor und die Druckerei Wilhelm Gerſtung vor allem vertreten wird. An den Namen Klingſpor knüpfen ſich alle die künſtleriſchen Fortſchritte, die die neue Schrift ſeit dem Wiedererwachen des Kunſtgewerbes erlebt hat: hier entſtand die erſte bewußt moderne Type, die Otto Eckmann 1898 mit dem Pinſel zeichnete. Peter Behrens ſchuf für die Gießerei ſeine vier berühmten Schriften: die „Behrens“ von 1901, die „Kurſive“ von 1907, die


Auch iſt die Freiheit kein leerer
Traum und kein wüſter Wahn,
ſondern in ihr lebt dein Mut und
dein Stolz und die Gewißheit,
daß du vom Himmel ſtammſt.

Da iſt Freiheit, wo du in den
Sitten und Weiſen und Ge-
ſetzen deiner Väter leben darfſt,
wo dich beglückt, was ſchon dei-
nen Uralтervater beglückte;

Abb. 19. Rudolf Koch. Handgeſchriebenes Buch Ernſt Moritz Arndt: „Vom Vaterland".
(4. Buch der „Rudolfiniſchen Drucke". Verlag Wilhelm Gerſtung, Offenbach a. M. 1913.)

„Antiqua" von 1908, die „Mediaeval" von 1913, der Leipziger Buchkünſtler Walter Tiemann ſeine ſchöne Mediaeval und ſeine Kurſive, Otto Hupp ſeine Fraktur und Unziale, Rudolf Koch ſeine Gotiſch, ſeine Schmale Deutſche Schrift, ſeine Maximilians-Antiqua und ſeine Maximilians-Fraktur uſw.

Und was die Gebrüder Klingſpor nun an neuer Typenſchönheit gegoſſen haben, ſetzt Wilhelm Gerſtung in die zeichneriſche und farbige Lebendigkeit fein empfundener Akzidenz- und Buchdruckſachen um: Bekannt ſind die aus ſeiner Werkſtatt hervorgegangenen, graphiſch ausgezeichneten Weinetiketten, für die erſte Künſtler wie Peter Behrens, Otto Hupp, Franz Franke verantwortlich ſind. Dem Bücherfreund erſcheinen die Liebhaberdrucke der „Rudolfiniſchen Preſſe" ſchon ſeit geraumer Zeit wertvoll. Dieſes unter der Leitung von Rudolf Koch ſtehende Unternehmen pflegt nicht nur einen ſachlich muſterhaften Typenſatz, ſondern es hat vor allem auch die alte Kunſt des Schönſchreibens in ausgezeichnet vervielfältigten, handgeſchriebenen Büchern zu neuem Leben erweckt. Bis jetzt ſind davon erſchienen: Reuters „Hanne Nüte", Tegnérs „Fritjoffage", Rückerts „Geharniſchte Sonette" und E. M. Arndts Proſagedicht „Vom Vaterland" (Abb. 19).

Endlich findet die äſthetiſche Organiſation des Offenbacher Handwerks und der Offenbacher Induſtrie ihre treffliche Ergänzung in einer im gleichen Sinn erfolgenden äſthetiſchen Erziehung der einheimiſchen Bevölkerung: in dem 1907 gegründeten „Verein für Kunſtpflege", deſſen Vorſitzender Herr Erckrath de Bary, deſſen rühriger Schriftführer Rechtsanwalt Dr. Guggenheim iſt und deſſen auch den Leſern des „Cicerone" beſtens bekannter Kunſtpfleger bis Kriegsausbruch Dr. Paul Ferd. Schmidt war. Vor, aber teilweiſe auch noch während des Kriegs fielen in den Wirkungskreis dieſes Ver-

Abb. 20. Richard Throll, Offenbach a. M. Kirchenfenster.

Abb. 21. Franz Franke, Offenbach a. M. († vor St. Mihiel, August 1916.) Kalender-Entwurf 1908.

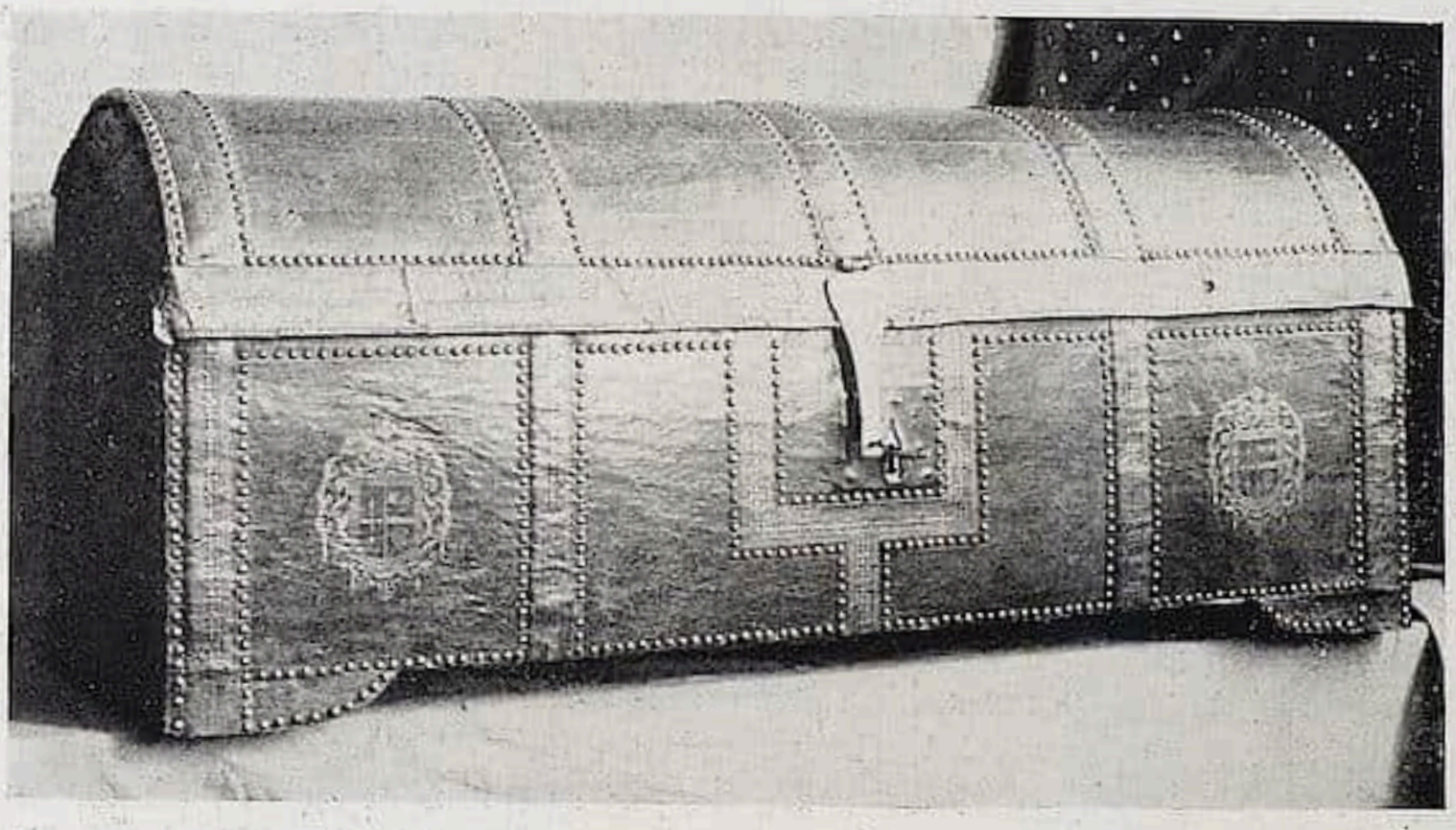
eins: Kunstvorträge, Kammermusikabende, die Monatsschau von illustrierten Zeitschriften mittels des Epidiaskop. Führungen und mancherlei Ausstellungen wurden veranstaltet, — Unternehmungen künstlerischer Pädagogik, die alle im Rahmen der kulturellen Gesamtbestrebungen natürlich höchst wesentlich erscheinen. Selbst dem Offenbacher Kriegsgeld ließ der emsige Verein durch Anfertigung eines künstlerischen Entwurfs von Bildhauer

Abb. 22. Karl Stock, Frankfurt a. M. Offenbacher Kriegsgeld 1917.

Karl Stock ſeine Sorgfalt zuwenden (Abb. 22). Auch die Gedenkblätter der Geburtstags- und Volksſpende, Klebemarken, Aufrufe, Plakate, zu denen der Krieg den Anlaß gab, tragen in Offenbach ein einheitliches künſtleriſches Gepräge. —

Der lange Krieg hat mit rauher Hand in die Friedensarbeit des „Vereins für Kunſtpflege“ hineingegriffen, aber er vermochte nicht ſie gänzlich zu zerſtören. Eine Reihe der künſtleriſchen Kräfte ſtanden im Feld, der ſo begabte Architekt Goſchenhofer ſtarb den Heldentod vor St. Mihiel. Aber ſelbſt mitten im Krieg hörte man von dem energiſchen Vorwärtsſchreiten der neueſten Schöpfung der Techniſchen Lehranſtalten, eines vor kurzem eröffneten Offenbacher Ledermuſeums, das ausgehend von der zoologiſchen Tiergruppe der Häuteträger, durch alle techniſchen Vorgänge hindurch das Leder zur Anſchauung bringen ſoll. Lederarbeiten früherer Jahrhunderte (Abb. 23) werden neben modernen Offenbacher Qualitätserzeugniſſen ein gutes Bild der Geſchichte der Portefeuillerkunſt geben. Ein weitausſchauender Plan Hugo Eberhardts, unter reger Anteilnahme der heſſiſchen Regierung und des ſozial und wirtſchaftlich daran ſehr intereſſierten Oberbürgermeiſters Dr. Dullo, mitten im Krieg geboren, um die Offenbacher Weltinduſtrie der Feinlederverarbeitung im Wettkampf künftiger Friedensjahre zu unterſtützen.

Die Techniſchen Lehranſtalten ſelbſt rückten während des Völkerkriegs in den Mittelpunkt des öffentlichen Intereſſes: Der kaum von der Schule bezogene Neubau beherbergte ſeit Beginn des Jahres 1915 das heſſiſche „Berufsübungslazarett für Kriegsbeſchädigte“. Hier hatte Profeſſor Eberhardt in gemeinſamem Wirken mit Oberſtabsarzt Medizinalrat Dr. Rebentiſch in der Arbeitsſchulung der Kriegsinvaliden des heſſiſchen Teils des XVIII. Armeekorps neue erfolgreiche Wege beſchritten. — In Berlin, Dresden, Leipzig, Stuttgart, München, Mannheim, Brüſſel, Lille,



Italieniſche Renaiſſancetruhe in rotem Saffian mit Meſſingnägel-Beſchlag.

Anhängefutteral in ſchwarzem Lederſchnitt. Deutſche Spätgotik. 15. Jahrhundert.
Abb. 23. Aus dem Offenbacher Ledermuſeum.

Wien, Bukareſt und Sofia waren auf Veranlaſſung der Kunſtgewerbemuſeen und der Roten Kreuz-Organiſationen die Arbeiten des Offenbacher Lazaretts zur Ausſtellung gebracht. Sie zeigten, wie erfolgreich ſich die Verwundetenbeſchäftigung bei geſchmacklich ſicherer Leitung geſtalten läßt, wie ſie in Offenbach durch die unermüdliche Kunſtgewerbelehrerin Frl. Tilly Lorſch im einzelnen gehandhabt wurde

Abb. 24. Arbeiten aus dem Offenbacher Lazarett für Kriegsbeſchädigte. 1916—1918.

(Abb. 24). Das Intereſſe und die Gefolgſchaft, welche dieſe Offenbacher Arbeit allerwärts fand, ſpricht ſtärker für die Richtigkeit des Vorgehens, in dem der aufopferungswillige Arzt und der praktiſch alle Möglichkeiten erfaſſende Techniker in gemeinſamer Arbeit ſich fanden, als alle Lobſprüche dies zu tun vermögen! — Ein eifriges Streben herrſchte in den ausgedehnten Werkſtätten und ein lebensfriſches Treiben auf dem Spielplatz am Iſenburger Schloß.

Wie die Offenbacher Induſtrie dank ihrer glänzenden Einzelorganiſation ſich ſtörungslos in kürzeſter Zeit von der Friedensarbeit auf die Erforderniſſe des Krieges und jetzt wieder auf die des Übergangs eingeſtellt hat, ſo gelang es ebenſo auch hier organiſatoriſcher Willenskraft, den umfangreichen Werkſtättenapparat der Techniſchen Lehranſtalten und die künſtleriſche Erfahrung des Offenbacher Inſtituts frühzeitig den Kriegsbedürfniſſen nutzbar zu machen: zum Wohle von Hunderten von Schwerverletzten, die geſonnen ſind, auch innerlich ungebrochen die furchtbaren Kriegsſchäden ihrer Perſon wie des Geſamtvolkes zu überſtehen.

Janthur als Graphiker

Von OTTO FREUNDLICH
Mit 8 Abbildungen

Die Verführung zu unſeren optiſchen Fertigkeiten, zu jener Anſäſſigkeit inmitten erlernter Bildgewohnheiten wurde eines Tages als ein unwürdiges Beharren in dem Geſetz der Trägheit empfunden. Wie ganz anders wünſchte der Künſtler zu ſchaffen, als wohin ihn die Geſichte riefen, die nicht ſeine Geſichte waren, und Niemandes Geſichte, ſondern die ſtarren Masken, gereicht von Auge zu Auge, von Hand zu Hand, die verdorrten, ſenilen Effekte einer gänzlich hintergrundloſen Paſſivität. Das Gewiſſen der Schöpfung ſchrie auf in dem Künſtler und verwarf die Gebrechen ſeines Gehorſams. Ein fühlbarer Ekel folgte der ſervilen Hand, und ſein Auge, geſchwängert mit den Nichtigkeiten klaſſifizierter Impreſſionen, erſchuf ſich das Vakuum des Werdens, verabſchiedend die Faßlichkeiten einer leeren Ordnung. Was blieb? Das Nichts? Das All! Es blieb das Wort und ſein Buchſtabe und die geſchnittene Rune. Es blieb das an den Himmel gehängte Komma, die Interpunktionen der Atempauſen blieben allein dem Künſtler, und ſein Zuſtand glich der Menſchgewordenen Marionette, die die Fäden zerriß, an denen Puppen tanzen. Dieſe Fäden, ſo wohl verdeckt, ſo fein, ſo unſichtbar für Puppenaugen, entſchleierten ſich dem Auge der Menſchen; er ſah den Stolz der Hampelmänner und Hampelweiber, die ganze Harlekinade der Natur; er hörte auf, mitzuſpielen, und fand ſich einſam in einer Leere. Ja, er ſchrie es oft in ſeine Einſamkeit: Wenn dies nur Puppen ſind und eine puppenhafte Natur. Wie ſieht dann der Menſch aus und die wahre Natur. Da beſann ſich ſein letztes Gewiſſen auf die unerſchaffenen, nie zu erſchaffenden Kräfte, und ſah das Lächeln eines Vaters, über allem Sein, außer allem Sein und er trat ein in das unbetretene Reich der großen Vorbedeutung. Dieſes aber hat ſeine eigenen Geſetze. Dieſe Geſetze ſind wie eine unausgeſäte Saat, ſie ſind die Aufforderung an Alles und Jeden: Lebe Dich noch einmal, lebe Dich anders. Der ganze Menſch ſoll anders leben und jeder ſeine Sinne. Der Menſch ſoll anders Menſch ſein, als er es bisher war; das Ohr ſoll anders hören, als es bisher hörte; das Auge ſoll anders ſehen, als es bisher ſah. Denn ſie alle lebten bisher nur aus dem kargen Schatz des Sichtbaren und für das Sichtbare. Sie lebten als Undankbare gegen das Unſichtbare, dem ſie ihre Nahrung verdankten. Sie lebten wie Räuber, die als Kinder von einem gütigen Weſen ihre Klugheit lernten, und ſie ſpäter dazu verwendeten, es zu beſtehlen. Sie füllten ihre Speicher mit fremden Schätzen, und als die Böden bis zum brechen belaſtet waren, glaubten die Diebe verſorgt zu ſein bis ans Ende der Zeiten. Die Kurzſichtigen, die Vorräte reichten Jahrhunderte lang. Aber jede Generation verdummte immer mehr in dem Wahne ihrer Väter. Ihre Dummheit hieß: Wir ſind verſorgt. Alle ihre Organe der Tätigkeit ſtumpften ab, und vor allem ihre Erinnerung an das Weſen, das ſie erzogen und belehrt hatte.

Diejenigen, die ſich ſchämten immer nur zu nehmen; die ſich erniedrigt fühlten in der Maſtkur ihrer Sinne, die den Proteſt hinausſchrien in die Welt: Wir wollen geben. Wir wollen erwerben und Erworbenes weitergeben. Seltſam, dieſe Verkünder der Rechtſchaffenheit wurden gemieden, geächtet, boykottiert als Verbrecher, als Rebellen und Anarchiſten: Sie waren Ausgeſtoßene aus dem Konzern jener Gemeinſchaft, die vom Diebſtahl lebte. Und darum nicht ſeltſam! Und darum um ſo ſtrenger die Forderung: Wir müſſen geben, wir müſſen wieder lernen zu erwerben.

Und dieſes Lernen geht vorbei an den geheiligten Feſtigkeiten hiſtoriſcher Tatſachen:

Abb. 1. R. Janthur. Zu Gilgameſch.

Abb. 2. R. Janthur. Zu Gilgameſch.

Abb. 3. R. Janthur. Zu Gilgamesch.

dieses Lernen nimmt seinen Weg aus einem Bewußtsein, das den Tatsachen der Geschichte übergeordnet ist, das die Tatsachen einer stabilen Optik ignoriert. Statt dessen ist es erfüllt von Forderungen. So wenig scheinen ihm die Umrisse der Leiber und Formen bezeichnenswert, daß es vielmehr nur seine Entäußerungen nach dem Außerleiblichen und Andersleiblichen hin als Leben achtet.

Welcher Mißbrauch seiner Bestimmung daher, wenn der Künstler sich mit den Schlacken eines ausgebrannten Lebens belastet. Wenn er die erkaltende Armut einer vom Geist verlassenen Welt sorgfältig fixiert.

Wenn er immer wieder diese Wand der Realitäten als sein definitives Vis-à-vis anerkennt.

Sein Weg und sein Können beruht auf der Durchdringung aller Festigkeiten. Sein Verhältnis zur Außenwelt bildet sich nach dem Bewußtsein, daß die Naturform jedes Wesens und Gebildes eine kondensierte Totalität ist; daß es nicht genügt, dies zu wissen, sondern daß es die Berufung des Künstlers ist, dies zu zeigen. Daß die Festlegungen der an solchen Vorgängen ganz unintereſſierten Wissenschaften für die geistige Optik unverbindlich sind und daß die Pflicht nicht besteht, in eben diesen Wissenschaften Voraussetzungen für diese Forderungen zu suchen. Diese Voraussetzungen sind eben nicht in ihnen und waren nie in ihnen.

Wir nehmen die Totalität, das Allsein, als das Ziel jedes Einzelwesens an; wir fühlen mit ihm die Begierde nicht nur aus sich selbst, sondern auch durch den Andern,

die Andern, das Andere zum All durchzudringen: Das ist die Liebe.

So gesehen, wird die Optik zum Deuter einer Sittlichkeit, deren Verwirklichung in ein Jenseits verlegt wurde. Sie ist etwas Ewiges, aber etwas ewig Reales, das immer wieder geneigt ist, sich zu vergegenwärtigen. Der Künstler, dem ein Blatt Papier, eine Leinewand, eine Mauerfläche das All ist, das All sein muß, findet in der Subordination des Einzelseins unter das Allsein die religiöse Gleichzeitigkeit beider, die intimen Beziehungen des Einen auf das Andere, den wunderbaren Reichtum verschwiegener Bestimmungen zueinander. Das Auge, bisher der Maßstab für eine ungeistige Physis, erhält mit seiner Berufung in den Dienst des geistigen Totalkörpers neue Befähigungen, neue Besonnenheiten, eine andere Skala seiner Bewertungen. Es verliert die Arroganz, selbst Ziel zu sein, und verfeinert sich in dem Dienst einer höheren Gesinnung.

Abb. 4. R. Janthur. Zu Gilgamesch.

Dies alles sprach ich aus, um von Janthurs Kunst zu sprechen. Dies alles durfte ich sagen, da auch Janthur daran Teil hat, wie alle Künstler daran Teil haben, die fest auf dem Boden ihrer Mission stehen. Darum, wenn ich von Janthur als Graphiker spreche, meine ich den Janthur, dessen Erfindungen Entdeckungen sind, und ich meine, daß seine Gestalten die Bereitschaft des Wanderers ins Unentdeckte verkündigen. Was würde ich damit sagen, wenn ich von dem Gegenständlichen seiner Radierungen zu Gullivers Reisen spräche. Swift läßt sich nicht noch einmal sagen. Und so wunderbar

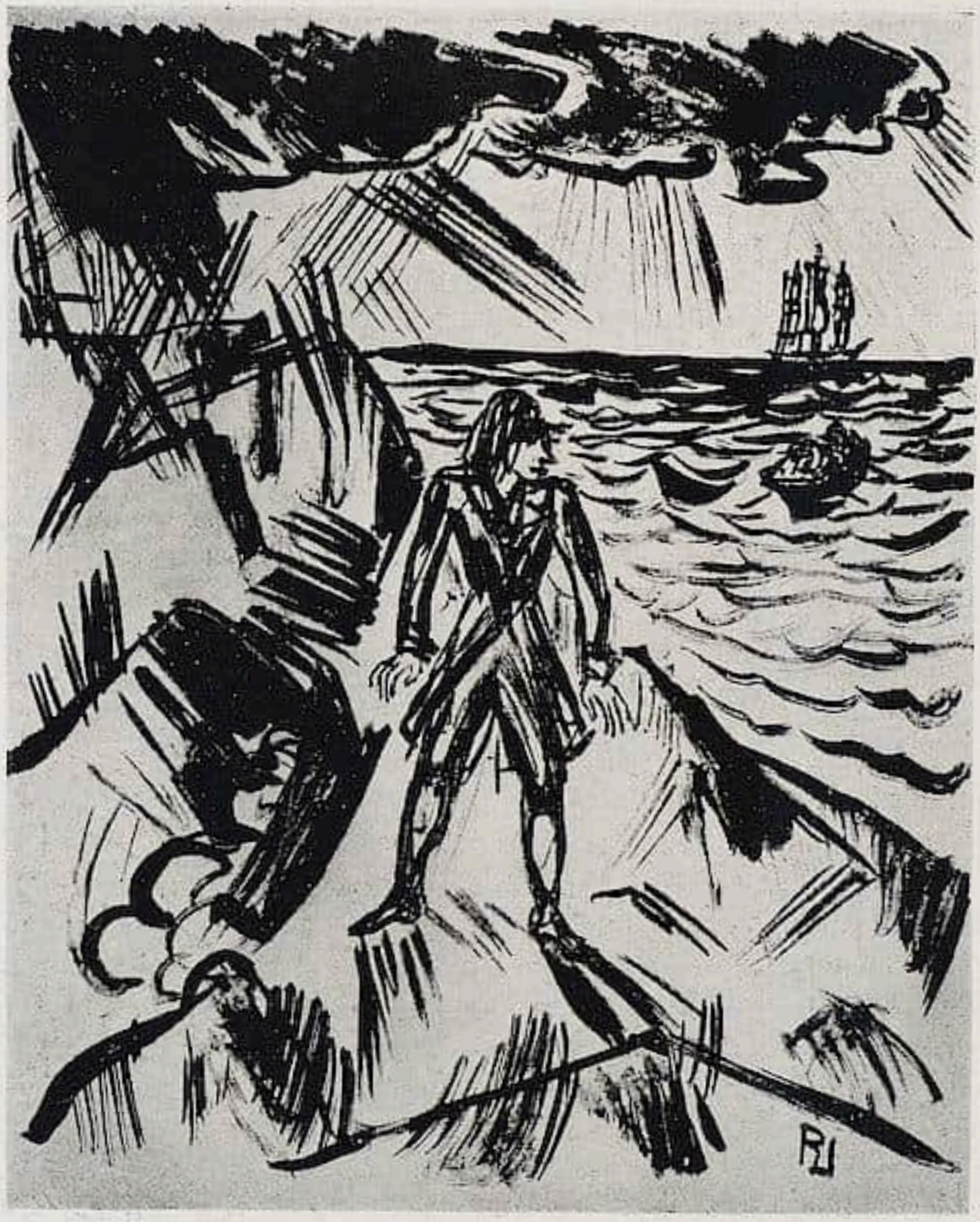


Abb. 5. R. Janthur. Zu Gullivers Reiſe.

Janthur die wunderbaren Pferde, ihre Kultur, ihre Klugheit, und ihre Herzensreinheit geſtaltet hat, ſo liegen doch ſeine größeren Eigenſchaften als Künſtler auf den Blättern, die in Parallelen, Hieroglyphen und Protuberanzen einen neuen Zuſtand des Seins verkündigen, der von einer ſtärkeren, der Welt zugekehrten Geiſtesliebe ſpricht, als Swift ſie hatte. Immer wird der heutige Illuſtrator, im Gegenſatz zu dem Früheren, ſein ungeheures Plus an Forderungen in jene Welt der Dichter einmünden laſſen, die ihre Utopien ſo ſcharf und in ſo bittere Reſignation von der Gegenwart ſchieden. Es kann darum keinen Mythos der Vergangenheit geben, keine dichteriſche Verglaubigung aus früherer Zeit, der ein aus dieſer Zeit geborener Künſtler ſich reſtlos wahlverwandt fühlen könnte. Denn es ſchwebt über uns, mit der Kraft einer Stichflamme in die Zukunft der neue Mythos eines neuen Beginns der Welt. Kein Dichter hat dies Gefühl vorausverkündet außer Nietzſche. Aber die Künſtler haben ſich als die größeren Propheten erwieſen und ihre Aufgabe erfüllt ſich nur in der engen Fühlung mit dem werdenden Mythos der Gegenwart. Freund Janthur, jeder der Deine Radierungen

Abb. 6. R. Janthur. Zu Gullivers Reiſe.

richtig anſieht, wird mich verſtehen, und darin gerade ſehe ich ihren hohen Wert, daß ſie mehr erfüllen, als was ihre Veranlaſſung verſprechen konnte. Denn es iſt eine ſehr milde Atmoſphäre, in der Deine Geſtalten leben: Die wilden Spannungen Swifts ſind gelöſt in Deiner Seele, die begabt iſt mit dem Evangelium der Verſöhnung. Und unſer eigenes Menſchentum, die Tiere, die Bäume, die Natur und der Himmel träumen ſchon von dem großen Tage der Verheißung, da alles dem andern ſich gleich und ihm verwandt fühlt. Und wir werden erwachen.

Mehr noch als in dem Gegenſtändlichen der Radierung liegt in der optiſchen Erſcheinung des ganzen Blattes. Die Nötigungen zu der Erfindung beweiſen ihre Herkunft aus einem höheren Geſamtbewußtſein, das die Geſetzlichkeit jedes Detail in ſich vorbeſtimmt hat. Der Künſtler kann mit dieſem Fond an Kultur der Blindheit ſpontanen Geſchehens ſich hingeben. Jedes dieſer Blätter hat ſeinen formal-geiſtigen Keim, zu dem ſich der literariſche Anlaß emporgeläutert hat, der ſich zu immer neuen drama-

Abb. 7. R. Janthur. Zu Gullivers Reiſe.

tiſchen Geſchehen abwandelt. Doch liegt ihr Verdienſt in dem über das Literariſche Hinausweiſenden.

Hier zeigen ſich die Probleme des eigentlichen Zeitmenſchen. Hier täte man dem Künſtler Unrecht, wollte man ihn nicht da verſtehen, wo er verſtanden werden muß; hier, an dem Scheidepunkt einer alten und neuen Realität. Es wäre falſch zu ſagen, Janthur habe in dieſen Radierungen ſeine definitive Form gefunden. Ich ſage ſogar: Er beginnt ſie erſt zu entdecken. Und ſo ſehr alle Dokumente echten Menſchentums überzeitlich vereinigt ſind, ſo ſind auch die Taten des Einzelnen nach dem ideellen Ziel zu bewerten, das ſie hervorruft. Zu keiner Zeit hatten ſolche Ziele eine ſo große gemeinſame Reſonanz, wie in der heutigen. So ausſchließlich ſind alle Intenſitäten auf das Entſtehende gerichtet, in der Hoffnung, in der Gewißheit und wieder in der Angſt, es möchte zerrinnen in einem Wuſt vergeudeter Kräfte: Daß alle Situationen der Geſchichte und Literatur verbleichen müſſen, vor dem ungeheuren Werk der Erlöſung, um das heute mit keuchender Bruſt gerungen wird. Hier muß ich das Prin-

Abb. 8. R. Janthur. Zu Gullivers Reiſe.

zipielle ausſprechen, das ich gegen die Hingabe des Künſtlers an literariſche Fakta einzuwenden habe. Allein die bildende Kunſt hat die Fähigkeit, das Unabgerundete einer werdenden Geiſtigkeit offenbar zu machen. Ausſchließlich dieſer Begleitſchaft hingegeben, wird der Geiſt des Künſtlers darauf verzichten, ſich in einer retroſpektiven Romantik ein Aſyl zu ſchaffen. Vielmehr iſt ſein Mitgefühl mit den lebenden Menſchen und ihren Kämpfen ſo groß, daß er, genau auf ihrer Baſis ſtehend, ſeine eigenen ideellen Wünſche nur ſoweit verwirklicht ſehen möchte, als die gegenwärtigen Menſchen durch ihre latente Idealität daran teilhaben. Die ideelle Phyſiognomie der Gegenwart, ſie muß Totalität haben, aber ſie muß auch das ideelle Einzelſchickſal als organiſchen Teil der Geſamtheit lieben. Es wird dem Künſtler dieſe ideelle Beziehung des Einzelmenſchen auf eine Alle verbindende Geſamtidealität nur von Fall zu Fall erlebbar ſein: Aber er hat das Tempo dieſer Urzeugung als ſchlichte Bekenntniſſe der Wahrheit ſelbſt aufzufaſſen, die mit dem Ernſt der Ewigkeit ſich zu keiner Verſchleierung der

Bilanz nötigen läßt, und die ſchließlich vom Menſchen keine höhere Vollkommenheit verlangt, als ihm in unausgeſetztem Kampf für ſie erreichbar iſt. Ich meine, die Probleme der Kunſt gewinnen erſt dann ihre problematiſche Allgültigkeit und damit ihr organiſches Verhältnis zu der mit Problemen ausgezeichneten Gegenwart, wenn ſie nur in dieſer innigen Beziehung zu ihr antizipierende Löſungen finden. Dieſe Löſungen ſind allein die wahren, lebendigen Idealbilder der Zeit. Es iſt nicht zu leugnen, daß dem heutigen Künſtler zu ihrer Verwirklichung, oder, um ſich für ihre Verwirklichung vorzubereiten, Entſagungen auferlegt werden, die in Epochen vitaler Naivität, ja, auch in Epochen geiſtiger Naivität dem Künſtler unbekannt waren. Ich ſehe aber die Verdichtung des ſchöpferiſchen Geiſtes auf eine ſpezifiſche Gegenwart mit allen ihren retardierenden Begleiterſcheinungen durchaus nicht als einen Mangel an Energien an, ganz im Gegenteil: Die wirklichen menſchlichen Tugenden der Verantwortlichkeit für alle lebenden Brüder werden erſt ſo zu ideellen Kraftquellen.

Nach dieſer Einſicht komme ich mit einem neuen Maßſtab auf Janthurs Radierungen zurück. Ich lege den Maßſtab unſerer ſpezifiſchen Gegenwart und der daraus wachſenden Zukunft an ſie. Ich nehme den Kern des Gegenwartsmenſchen Janthur als das Atmoſphäre bildende Agens an und laſſe die literariſche Veranlaſſung und das Intereſſe an ihren Situationen als ein Phänomen zweiter Ordnung beiſeite. Da zeigt ſich gerade auf den Blättern, die das Gegenſtändliche ſchwerer entzifferbar machen, daß ein neues Agens ſich in einem Felde auswirken will, deſſen Zwangfähigkeit die Keime des ſtarken Samens nicht zur vollen Entfaltung zu bringen vermag. Man kann einem Künſtler unſerer Zeit keine größere Anerkennung ausſprechen, als daß man ihm ſagt, er vermöge in einem Koſtüm früherer Zeit nicht unerkennbar zu verſchwinden. Er hat allerdings auch keine Rechtfertigung dafür, daß er überhaupt Situationen außerhalb des Geiſtes ſeiner Zeit wählt, als durch die Modifizierung des aus Geiſt Erwachſenen durch ſeinen eigenen.

Das Erhebende und Befreiende dieſer Fähigkeit iſt darum erhebend und befreiend, weil ſie nur aus den jungen Werdekräften der Gegenwart ganz gedeutet und zu unſerm Gefühlsbeſitz gemacht werden kann.

Es wäre alſo falſch, Janthurs Radierungen nach den indifferenten Bedürfniſſen eines Sammlers einzuwerten, ſondern ſie verdienen und vertragen eine Bewertung nach unſern Zeitbedürfniſſen und Zeitproblemen.

Anmerkung. Gilgameſch und Gullivers Reiſen mit Radierungen und Lithographien von R. Janthur erſcheinen bei Fritz Gurlitt, Berlin.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Ein Schmuckfund aus Weißenfels vom Anfang des 14. Jahrhunderts

Mit 10 Abbildungen | Von MAX SAUERLANDT

Im April des Jahres 1826 gelangte der „Thüringisch-Sächsische Verein für Erforschung des vaterländischen Altertums und Erhaltung seiner Denkmale" in den Besitz einer Anzahl mittelalterlicher Schmuckstücke, die „nicht lange vorher in oder bei Weißenfels ausgegraben waren". Bisher in dem „Museum für heimatliche Geschichte und Altertumskunde" bewahrt, ist dieser Schmuck im Jahre 1917 bei Neubegründung dieser Sammlung als „Provinzialmuseum für Vorgeschichte" mit zahlreichen anderen, meist mittelalterlichen Kunstgegenständen durch Kauf in den Besitz des städtischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Halle a. S. übergegangen.

Es handelt sich um fünf Fingerringe, um Gewandschmuck verschiedener Art sowie um zahlreiche größere und kleinere Bruchstücke von gestanztem oder graviertem Silberblech, zu denen noch ein fragmentierter Brakteat und zwei Splitter eines Bergkristalls hinzukommen, endlich um einen schmalen, kästchenförmigen Silberstreifen von nicht ganz sicherer Zweckbestimmung mit gegossenen und gravierten Verzierungen. Zwei zusammen mit diesen Schmucksachen überlieferte Spiralgewinde aus Golddraht scheiden als vorgeschichtlicher Fingerschmuck für uns aus. Sie sind im Besitz des Provinzialmuseums für Vorgeschichte in Halle a. S. verblieben.

Leider ist über die näheren Umstände des Fundes so wenig bekannt, wie über die Fundstelle. Wir bleiben für die Beurteilung auf die Fundstücke selbst angewiesen, deren Beschreibung hier folgt.[1]

1. Silberner Fingerring mit außen abgerundetem, 4—5 mm breitem Reifen für einen starken Finger. Auf den geschlossenen Reifen ist ein Prager Groschen König Wenzel II. (1278—1305) von wohlerhaltenem Gepräge als Schmuckstück aufgelötet. Die Löwenseite mit der Umschrift * † * GROSSI : PRAGENSES erscheint auf der Oberseite, auf der Unterseite ist um die verlötete Krone die Doppelring-Umschrift

† WENCEZLAUS : SECUNDUS
DEI : GRACIA : REX : BOEMIE

lesbar. — Auf der gewölbten Außenseite des Reifens war eine Inschrift eingegraben, von der aber nur auf den vor Abnützung geschützten Rändern noch kärgliche, nicht mehr zu entziffernde Buchstabenreste erhalten geblieben sind. Es ist nicht einmal mit Sicherheit festzustellen, ob es sich um eine ein- oder zweireihige Inschrift handelt.

2. Silberner Fingerring, ähnlich dem vorigen. Der 4 mm breite Reif flach bandförmig. Aufgelötet ein Prager Groschen König Johann I. von Böhmen (1310—1346).

[1] Der Fund ist bereits im Jahre 1846 von Friedrich Wiggert in Magdeburg in den „Neuen Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen", VII. Band, 2. Heft, S. 86—95 (mit zwei unzureichenden lithographierten Abbildungstafeln) beschrieben. Unsere Veröffentlichung macht sich die Forschungsergebnisse dieser ersten Publikation zunutze.

Wieder sitzt die Löwenseite mit der Umschrift * † * GROSSI : PRAGENSES nach außen, innen ist wie bei 1. die Umschrift

† IOHANNES : PRIMUS
DEI : GRACIA : REX : BOEMIE

um die verlötete Krone lesbar.

Auf der Außenseite des Reifens ist in gotischen Majuskeln die Inschrift ANAN J SAPC eingegraben, auf der Innenseite ebenso die durch Kreuze getrennte Buchstabenfolge †A†G†L†A†.

„Bei der Inschriftendeutung, schreibt Wiggert, a. a. O. S. 88, muß sicherlich im Morgenlande gesucht werden. Für die letztere habe ich bereits den Schlüssel: in dem Worte agla (אגלא) steckt eine kabbalistische Bezeichnung Gottes; es sind nämlich die Anfangsbuchstaben des Satzes **a**ttah **g**ibbōr l'olano **a**donaj (אתה גבור לעולם אדני), d. i. du (bist) mächtig in Ewigkeit, Herr. Eben weil es nur Anfangsbuchstaben sind, ist die Trennung der einzelnen durch ein Kreuz so natürlich." Wiggert weist darauf hin, daß sich dieselbe — auch sonst häufig vorkommende — Inschrift auf der Glocke Clinsa im Dom zu Merseburg und auf dem mystischen Ringe findet, den Caylus im Recueil d'antiquités, T. VI, S. 404, Tf. 130 bekannt gemacht hat. Sie findet sich ferner auf dem Fliesenfußboden des Flügels mit den singenden Engeln vom Genter Altar der Brüder van Eyck wechselnd mit Ornamentfliesen und anderen, das Monogramm Jesu und das Lamm mit der Kreuzesfahne enthaltenden Fliesen.

Für die Inschrift der Außenseite verweise ich auf einen goldenen Ring des 15. Jahrhunderts im British Museum in London mit dem Wort ANANIZAPTA neben den Namen der hl. drei Könige und (auf der Außenseite des Reifens) der gravierten Darstellung Christi unter der Kelter und der fünf Wunden mit Beischriften (s. Guide to the Mediaeval Room 1907, S. 177 und Fig. 42). Wie mir Herr Dr. S. Seligmann in Hamburg, der bekannte Amulettforscher und -sammler, mitteilt, ist es ihm durch einen glücklichen Zufall gelungen, die Bedeutung dieser bisher noch nicht gedeuteten Inschrift zu lösen: sie stellt, wie zu erwarten, gleichfalls die Anneinanderreihung der Anfangsbuchstaben der Worte eines Spruches dar. Herr Dr. Seligmann wird seinen Fund demnächst selbst veröffentlichen.

Abb. 2.

3. Silberner Fingerring für einen mittelstarken Finger. Die freien Enden des schmalen, flach gewölbten Reifens sind den unteren Langseiten eines silbernen und vergoldeten Kapellchens gotischen Stiles von rechteckigem Grundriß (10 : 8 mm) angelötet. Die vier Seitenwände des Häuschens sind mit Spitzbogenfenstern, die krabbenbesetzten Giebeldreiecke mit gotischem Dreipaß durchbrochen; Satteldach, Giebel-, Langwände und Bodenplatte sind aneinander gelötet. Im Innern des Häuschens bemerkt man „einen kleinen bräunlichen klappernden Körper (eine Reliquie? oder etwas ursprünglich Wohlriechendes?); auf der einen Dachfläche des Hauses steht מזל, auf der anderen טוב, was מַזָּל טוֹב (massāl tōb, nach jüdischer Aussprache massōl tōf) zu lesen ist und „Gut Glück!" (eigentlich „gutes Gestirn"), wie bei den Griechen „ἀγαθῇ τύχῃ" bedeutet". (Wiggert a. a. O. S. 89 f. [s. Abb. 2].)

4. Goldener Fingerring für einen kleinen Finger. Der dünne runde Reif endet in zart gravierte Blättchen, die dem unteren Teil der glatten ovalen, 6 mm tiefen Kasten-

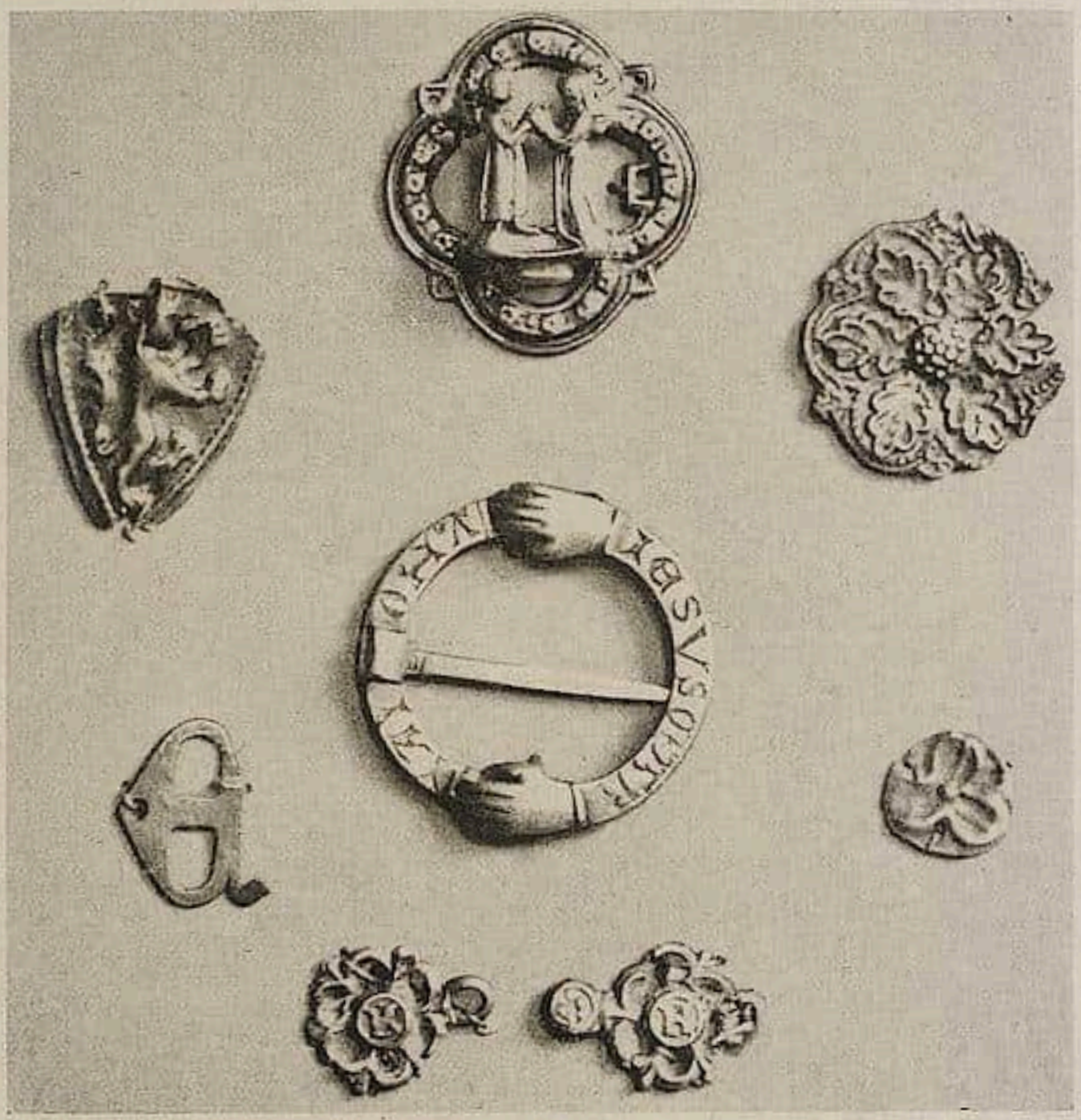
Abb. 3.

einfaſſung eines oval gemugelten Rubins angelötet ſind (ſ. Abb. 3).

5. Silberner Fingerring für einen ſtarken Finger mit einem dunkeln ins Rote, Grüne und Graue ſpielenden, glatt gemugelten ovalen Saphir.[1] Der 4 mm breite, bandförmige Reifen iſt innen und außen beſchriftet, und zwar ſtehen die gotiſchen Majuskeln glatt in blankem Silber auf ehemals mit ſchwarzer Maſſe ausgefülltem, rauh ausgeſtochenem Grunde. Auf der Außenſeite iſt deutlich lesbar

PANTAS ERONTAS

— *πάντας ἐρῶντας*, d. i. alle Liebenden. „Woher, fragt man, der Akkuſativ? Es wären mehrere Ergänzungen denkbar; es ſcheint aber, als wären dieſe Worte (die — zufällig? den Schluß eines Hexameters bilden könnten) Fortſetzung eines in der ebenſo gearbeiteten Inſchrift auf der inneren Fläche des Reifes anfangenden Gedankens. Leider iſt aber die Inſchrift nicht mit Sicherheit zu leſen, entweder weil die Buchſtaben enger aneinander gerückt werden mußten, oder — was mir wahrſcheinlicher iſt — weil der Silberſtreifen dieſe Inſchrift bekam, ehe er zu einem Ringe gekrümmt wurde: bei der Krümmung ſcheinen nur notwendigerweiſe die Buchſtaben der äußeren Fläche etwas auseinander gezogen, die der inneren dagegen aneinander gedrängt zu ſein, wodurch, wie durch das Hämmern, die letzteren undeutlicher geworden ſind." (Wiggert, a. a. O. 87.) Wiggert meint ein „KI ... H CHARIS d. i. (*κινεῖ*?) .... *α χάρις*" mit ziemlicher Sicherheit erkennen zu können und deutet die Inſchrift als den Wunſch, Charis möge alle Liebenden aneinander feſſeln. Ich kann mich für die Sicherheit dieſer Leſung



a b c d e f g

Abb. 1. Silbervergoldete Gürtelſchließe, ſilberner Fürſpan, Kleiderverſchluß und Zierbleche aus dem Weißenfelſer Schmuckfund im ſtädtiſchen Muſeum für Kunſt und Kunſtgewerbe in Halle a. S.

[1] Die Beſtimmung der Steine verdanke ich Herrn Prof. von Wolff, Halle a. S.

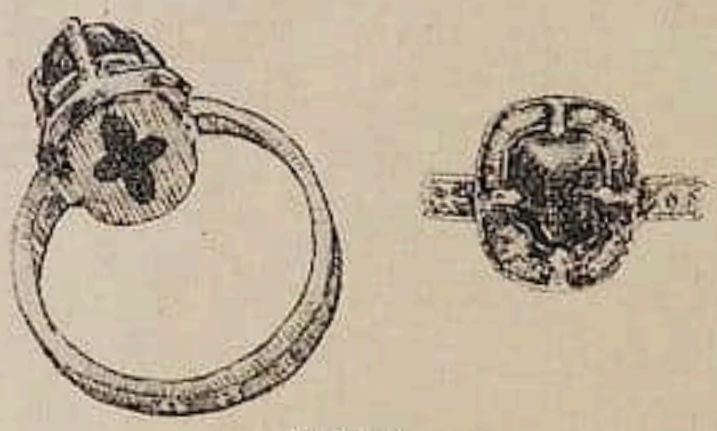


Abb. 4.

nicht verbürgen. Besondere Beachtung verdient die Fassung des Edelsteines. Der Stein sitzt, von vier Greifern gehalten, frei über einer profilierten Rahmenfassung mit konkaver Hohlkehle (der die Greifer aufgelötet sind), gezahntem Mittelrand und glattem Bodenstück, dessen Grundfläche in einem langgezogenen Vierpaßfenster durchbrochen ist. Der Stein ist in alter Zeit an einer Langseite beschädigt, hier ist zwischen zwei Greifern das dünne Silberblech der Hohlkehle faltig an den Stein herangedrückt (s. Abb. 4).

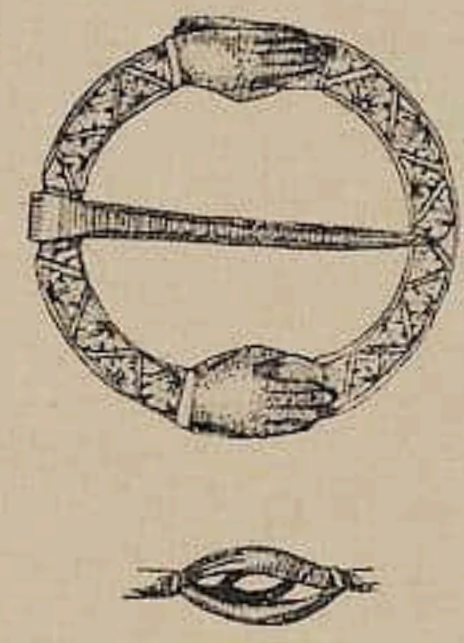


Abb. 5.

6. Silberne Spange mit flachem Dorn. Die Spange wird gebildet aus zwei flachen Halbkreisbändern, die in flach gewölbte Hände enden, die so miteinander verlötet sind, daß die Fingerspitzen des einen Händepaares die Handwurzeln des andern berühren, der flache Dorn ist mit seinem breiten Ende um die an dieser Stelle schmale Mitte des einen Halbkreisbogens umgeflanscht. Auf der Vorderseite ist in gotischen Majuskeln eingraviert: IESUS MAR|IAI|OHA = Jesus, Maria, Johannes, die Rückseite zeigt fein gravierte Zackenblätter in den Winkeln einer Zickzacklinie. Ein ganz ähnliches Schmuckstück der Sammlung Figdor in Wien, bei dem die Händepaare der beiden flachen Bogenbänder, die die Schnalle bilden, in festem Griff verlötet sind, zeigt auf der Oberseite die Inschrift Ave Maria Gracia in gotischen Majuskeln. (Bassermann-Jordan, Der Schmuck, 1909, S. 80, Abb. 91 [s. Abb. 1d und Abb. 5].)

7. Silbervergoldetes Gürtelschloß. Den inneren Winkeln eines mit kleinen Rosetten besetzten Vierpaßrahmens von 3,2 cm Breite und 3,4 cm Höhe sind senkrecht stehende Hände angelötet, deren Fingerspitzen ein auf einer profilierten Basis stehendes Paar in gotischer Gewandung stützen, Jüngling und Mädchen stehen einander zugewandt und reichen sich die vor die Brust gehobenen Hände. Die einzelnen Teile des Schmuckstückes, der Vierpaßrahmen (mit einer rechteckigen Öse zum Einfassen eines Hakens auf der Innenseite des rechten Vierpaßbogens und zum Aufnähen durchlochten Dreiecknasen in den äußeren Winkeln des Vierpasses), die vier Hände, das junge Paar sind einzeln gegossen (s. Abb. 1a).

8. Silberner Kleiderverschluß, bestehend aus zwei sechsbogigen Rosetten, jede mit einem gotischen Majuskel K im glatten Mittelrund, die Buchstaben einander zugewandt. Am Rande der einen Rosette eine Öse, am Rande der andern ein Dorn unter gekörntem Rundplättchen. Durchmesser der Rosetten (ohne Öse und Dornplatte) 1,5 cm (s. Abb. 1e).

Abb. 6.

9. Glatter aus zwei durchlochten Halbkugeln zusammengelöteter Kugelknopf aus Silberblech von 8 mm Durchmesser.

10. Hochrechteckiger, auf vier Knöpfchen ruhender Schnallenrahmen aus gepreßtem, glattem Silberblech. 30 : 12 mm.

11. Runde gestanzte Sil-

Abb. 8.

Abb. 7.

berblechplatte von 48 mm Durchmeſſer, aus ſechs Bruchſtücken unvollſtändig zuſammengeſetzt. Innerhalb eines einem Ringwulſt einbeſchriebenen Sechspaſſes ſitzt ein gekrönter Mann (David) mit nach links gewendetem Oberkörper und geneigtem lockigen Haupt auf einem Thronſeſſel mit hochgeſchwungenen Seitenlehnen. Er ſpielt eine auf den Schoß geſtützte Leier mit beiden Händen von der Vorderſeite her. Rechts und links des Thronſeſſels Eichenblätter (ſ. Abb. 6).

12—13. Zwei geſtanzte Silberblechplättchen von 27 mm Durchmeſſer, die eine am Rande beſchädigt, die andere in zwei Fragmenten unvollſtändig erhalten. Geperlter Sechspaß mit fünfzackigen Sternchen in den äußeren Paßwinkeln, gefüllt mit einer Roſette aus ſechs radial geordneten, von einem geperlten Mittelbuckel ausgehenden Eichenblättern, zum Aufnähen am Rande durchlocht. (Abb. 1c.)

14. Dreiſeitig geſchweifter Wappenſchild aus geſtanztem Silberblech, in geperltem Rahmen ein nach links hin ſteigender Löwe, der das Geſicht dem Beſchauer zuwendet. Im Felde drei grobe Durchlochungen zum Aufnähen. Der obere Schildrand und die untere Schildſpitze ſind abgebrochen. Höhe: 26 mm. (Abb. 1b.)

15. Runde Platte aus geſtanztem Silberblech von 35 mm Durchmeſſer. Dem geperlten Ringwulſt iſt ein ſechsſtrahliger gerippter Stern mit geperlter Randlinie einbeſchrieben.

16. Dreiſeitig geſchweiftes Plättchen aus geſtanztem Silberblech mit geripptem Dreiblatt. 12 mm Durchmeſſer. Im Felde drei Löcher eingebohrt. (Abb. 1g.)

17. Bruchſtück einer runden geſtanzten Silberblechplatte. Glatter Ringwulſtabſchnitt mit Reſten eines Paßbogens, in dem ein Löwenſchwanz mit zottiger Quaſte erkennbar iſt.

18—19. Zwei randloſe Bruchſtücke aus Silberblech mit unregelmäßig verteilten, offenbar mit Einzelſtempel eingetriebenen Sternen.

20. Randloſes Bruchſtück mit geſtanztem Tierkopf. (Abb. 7.)

21. 23 kleine Bruchſtücke aus geſtanztem Silberblech, dabei Fragmente von glatten und geperlten Ringwulſten.

22. Gotiſches Majuskel-E aus ſtärkerem, flachem Silberblech mit einem Bohrloch. Der obere Zierhaken des Buchſtabens iſt abgebrochen. Länge 18 mm. (Abb. 1f.)

23. Desgleichen, untere Hälfte.

24. Rundes Plättchen aus flachem Silberblech, im Vierpaß derb graviert ein liegendes Fabeltier mit zurückgewendetem Kopf. Durchmeſſer: 22 mm. (Abb. 8.)

25—26. Zwei Fragmente eines oder zweier gleich großer, ähnlich gravierter Plättchen.

27. Zehn Bruchſtücke aus flachem Silberblech, Teile ausgeſchnittener, zerbrochener oder glatt zerſchnittener Tierfiguren mit Innenzeichnung aus kurzen, kommaartig gravierten Strichen, erkennbar z. B. ein Hundekopf. (Abb. 9 u. 10 [letztere ſiehe am Schluß dieſes Aufſatzes].)

Abb. 9.

28. Graviertes Blatt aus Silberblech mit aufgelötetem ringförmigen Rahmen, der mit weißer Maſſe gefüllt iſt, wohl die Faſſung eines ausgefallenen Steines.

29. Die beiden kleinen Splitter von Bergkriſtall endlich mögen von einem Ringſtein oder von einem Knopf ſtammen.

Die urſprüngliche Beſtimmung aller dieſer Schmuckſtücke iſt nicht zweifelhaft. Nr. 6 iſt eine zum Verſchließen des Halsausſchnitts am Untergewand dienender Fürſpan (von ſpannen), wie ihn in einfacher Form z. B. die Figuren der Synagoge am Bamberger Dom und am Straßburger Münſter zeigen, und wie ihn z. B. der Pleier im Meleranz 3621 ff. beſchreibt (ſ. Moritz Heyne, Fünf Bücher deutſcher Hausaltertümer):

das fürſpan für den buoſen ſin
wart im geſpannen alzehant.
bezzer fürſpan man niendert vant.

In üppiger Ausgeſtaltung, dem urſprünglichen Zweck des Zuſammenhaltens der Gewandſäume ſchon entfremdet und rein als Schmuckſtück, als Broſche, verwandt, erſcheint der Fürſpan dann bei den fürſtlichen Figuren, Männern wie Frauen, im Chor des Naumburger und des Meißener Domes.

Nr. 7 hat gewiß als Schließe eines ſchmalen Hüftgürtels gedient und die zahlreichen geſtanzten oder gravierten Silberbleche waren zum Aufnähen auf Gewandſäume oder Gürtel — der von dieſem Metallſchmuck im Nibelungenliede „wol beslagen" heißt — beſtimmte Zierſtücke, die in der mittelalterlichen Dichtung und in Kleiderordnungen des 14. bis 15. Jahrhunderts öfter erwähnt werden (ſ. Moritz Heyne, a. a. O., III, S. 262 und 330) und ſehr deutlich z. B. bei mehreren der klugen Jungfrauen an der Brautpforte des Magdeburger Domes zu erkennen ſind.

Nr. 8 mag zum Verſchluß des Schlitzes am Halsausſchnitt des Untergewandes,

Nr. 9 zum gleichen Zweck oder zum Zuknöpfen der eng getragenen Ärmel gedient haben, wofür wieder die Dichter heranzuziehen ſind (Moritz Heyne, a. a. O., S. 331, Anm. 20), z. B. Helmbrecht:

drin knöpfel von kriſtalle
weder ze kleine noch ze groz,
den buoſen er dâ mit besloz

oder Konrad von Würzburg, Partenop. 12482 ff:

ir ermel und ir houbetloch (Halsausſchnitt),
diu ſtuonden an den orten
beſtellet wol mit borten
gedrungen in der heidenſchaft.
von rubîne dran gehaft
wären kleine knöphelin.

Stehen wir hier auf feſtem Boden, ſo bleibt die ehemalige Verwendung eines fragmentierten Silbergerätes zunächſt zweifelhaft. Es iſt dies

30. ein ſchwerer, etwa 3 mm ſtarker Silberſtreifen, aus einem 5 cm langen oberen und einem 7 cm langen unteren Stück zuſammengeſetzt. Am Rande iſt ringsum ein etwa 2 mm hoher Silberrahmen aufgelötet, der oben geradſeitig, unten im Kielbogen geſchloſſen, mit dem Grundſtreifen ein offenes Käſtchen von etwa 12 cm Länge und 1 cm Breite bildet, deſſen Langwände im oberen Drittel, d. h. an der Stelle der Zuſammenſetzung der beiden Stücke, aus denen der Grundſtreifen beſteht, durch nachträglich aufgeſchweißten 5,2 bzw. 5,5 cm lange Silberbänder verſtärkt ſind. Am oberen Ende iſt die Rahmenleiſte nach oben aufgebogen und abgebrochen. Urſprünglich bildete ſie hier wohl eine Rollenöſe zum Durchziehen einer Schnur oder eines Kettchens.

Innen iſt das offene Käſtchen durch vier in unregelmäßigen Abſtänden eingefügte Querleiſten in fünf ungleich lange Abſchnitte geteilt. Im oberſten Abſchnitt zeigt die

Grundfläche des Silberſtreifens zwiſchen zwei den Rahmenleiſten eingelötete gegoſſene Spitzbogen die Gravierung einer fünfblättrigen Roſette oberhalb eines mit geöffnetem Maule aufwärts kriechenden Drachens. Der zweite Abſchnitt zeigt auf den Enden der hier zuſammengelöteten beiden Silberſtreifen den Rahmenleiſten eingelötete gegoſſene Plättchen mit je einer plaſtiſchen Sechsbogenroſette und naſenbeſetztem Spitzbogen, die zuſammenſtoßend einen offenen Spitzovalrahmen bilden. Der unter dieſen Einlagen freiliegende Silberſtreifen iſt unverziert, zu Seiten der Spitzbogen ſind Einlageplättchen und Grundſtreifen (im ganzen) viermal durchbohrt. Im dritten Abſchnitt bilden vier kurze Rahmenſtreifen einen Rhombus, der ein auf den Grundſtreifen graviertes gleicharmiges Kreuz einſchließt. Im vierten Abſchnitt erſcheint unter einem Spitzbogen lebendig bewegtes zackiges Laubwerk mit einem nach links ſitzenden papageiartigen Vogel mit rückwärts gewandtem Kopfe in den Grundſtreifen eingraviert, endlich im fünften durch den Kielbogenſchluß der äußeren Rahmenleiſte und die vierte Querleiſte gebildeten Abſchnitt ein dreiteiliges zackiges Blatt mit Rippengravierung.

Die größte Wahrſcheinlichkeit ſpricht dafür, daß an der Stelle der vier Bohrlöcher ehemals ein Querſtück befeſtigt geweſen iſt, nach deſſen Verluſt die Lappenverſtärkung der Seitenwände des Langſtabes erfolgte. Wir ſehen demnach in dem fein gearbeiteten Silberſtab den Längsſtamm eines ehemaligen Hängekreuzes.

* * *

Obgleich über die Fundumſtände der beſchriebenen Schmuckſtücke nichts bekannt iſt, iſt ihre zeitliche Zuſammengehörigkeit wahrſcheinlich, zum mindeſten liegen keine zwingenden ſtiliſtiſchen Gründe dafür vor, die Entſtehungszeit der einzelnen Stücke weiter als etwa ein Lebensalter auseinanderzurücken, und zwar ordnet ſich alles Stiliſtiſche zwanglos den zeitlichen Grenzen ein, die die beiden Münzringe mit den Regierungszeiten Wenzel II. (1278—1305) und Johann II. (1310—1346) angeben, nur daß man nicht nur des Wenzelringes wegen, ſondern auch mit Rückſicht auf die ſtrenge heraldiſche Stiliſierung des Löwenbleches Nr. 14 geneigt ſein darf, nicht zu weit über den terminus post quem des Regierungsantritts Johann I. (1310) hinauszugehen.

Damit rückt unſer Schmuck in die nächſte zeitliche Nachbarſchaft zu dem reicheren Schmuckfunde aus Oppeln im ſchleſiſchen Muſeum für Kunſtgewerbe und Altertümer, den Karl Maßner veröffentlicht und in die Zeit vom Ende des 13. Jahrhunderts bis kurz nach dem gleichen Jahre 1310 verſetzt hat, das den terminis post quem für den Goldflorenenring dieſes Fundes bezeichnet [1].

Bei näherem Vergleich der einzelnen Stücke der beiden Funde ergeben ſich zahlreiche ſtiliſtiſche Beziehungen und darüber hinaus auch einzelne ſchlagende Analogien der Ringform und Steinfaſſung. Das Profil der Ringwulſte und Perlſtabeinfaſſungen einzelner der geſtanzten Silberbleche aus Oppeln iſt faſt das gleiche wie bei unſeren Stücken, die Gravierungen auf den Zwingen des Oppelner Meſſergriffes erinnert in Erfindung und Stil — ſoweit die Zeichnung bei Maßner ein Urteil zuläßt, — aufs Genaueſte an die Gravierungen unſeres Kreuzſtabes (Nr. 30) und der Silberplättchen (Nr. 24—26), die glatte und hohe Faſſung des Saphirs bei dem Ringe (Nr. 3) aus Oppeln iſt faſt identiſch mit der Faſſung unſeres Rubins (Nr. 4) und noch bezeichnender ſtimmt die reichere Käſtchen- und Greiferfaſſung des Glasfluſſes bei dem Oppelner Ringe (Nr. 7) zu der Faſſung des Weißenfelſer Saphirringes. Das Vierpaßfenſterchen in der Bodenfläche

[1] Schleſiens Vorzeit in Bild und Schrift. N. F. III, S. 72—83.

dieſer Faſſung kehrt endlich bei der Faſſung der Translucis-Emailplatte des Oppelner Ringes (Nr. 8) wieder, der durch dieſes Detail den übrigen Stücken dieſes Fundes ſo nahe verbunden wird, daß es kaum nötig ſein wird, ihn, wie Maßner tun zu müſſen glaubte, zeitlich abzurücken.

Endlich finden wir das freilich nach Ort und Zeit weit verbreitete Motiv der verſchlungenen Hände, das wir bei unſerm Fürſpan (Nr. 6) und dem Fürſpan der Sammlung Figdor-Wien fanden, bei dem Doppelſteinring (Nr. 4) des Fundes von Oppeln wieder.

Mit der geſchloſſenen zeitlichen Anſetzung der Weißenfelſer Schmuckſtücke iſt nun freilich nicht geſagt, daß es ſich auch um das einheitliche Schmuckvermächtnis einer Perſon handeln müſſe. Im Gegenteil iſt hier ſicher wenigſtens männlicher und weiblicher Schmuck bei den Ringen gemiſcht, von denen 1, 2 und 5 nur für Männerfinger, 3 und 4 für die Hand einer Frau beſtimmt geweſen ſein können. Fürſpan und Gürtelſchließe (Nr. 6 und 7) ſprechen mit ihren zierlichen Formen auch eher für weibliche Beſtimmung, während von den in der Allgemeinheit ihrer Motive ſonſt ziemlich indifferenten Schmuckplättchen das geſtanzte Löwenblech wie auch die flachen gravierten Plättchen mit Tierfiguren, vor allem die Brackenköpfe, auch der getriebene (Nr. 20), eher an den Beſatz männlicher als weiblicher Gewandſtücke denken laſſen.

Weiter ſpricht gegen die urſprüngliche Zuſammengehörigkeit aller Stücke des Weißenfelſer Schmuckes, daß — wenn unſere Deutung des Silberſtabes (Nr. 29) richtig iſt — hier ein Stück kirchlicher Beſtimmung mit Schmuckſtücken profanen Gebrauchs vereinigt erſcheint. Endlich geben die Ringinſchriften, die einen ſo merkwürdigen Einblick in das geiſtige Leben der Zeit um das Jahr 1300 gewähren, auch nach dieſer Richtung zu denken.

Der Ring (Nr. 3) mit dem kapellenartigen Häuschen hat nämlich die typiſche Form der jüdiſchen Verlobungsringe. Das Gebäude als Ringſchmuck bedeutet den Tempel in Jeruſalem oder die Bundeslade, und dazu ſtimmt auch die gravierte Inſchrift in hebräiſchen Charakteren. Das „massal tob" iſt der auch heute noch gerade bei der jüdiſchen Verlobungsfeier gebräuchliche Segenswunſch und kehrt auch ſonſt auf jüdiſchen Verlobungsringen wieder[1]. Die Möglichkeit, daß dieſe Inſchrift dem Kapellendach erſt nachträglich zugefügt iſt, iſt freilich gegeben, jedenfalls aber war der Ring von Anfang an oder ſpäter in jüdiſchen Händen, während die Inſchriften des Fürſpans und der beiden anderen Inſchriftringe chriſtlichen Gebrauch vorausſetzen, das gilt, wie das oben erwähnte Seitenſtück im British-Muſeum mit der Inſchrift ΑΝΑΝΙΣΑΡΤΑ und der gravierten Darſtellung Chriſti in der Kelter beweiſt, ſicher auch für den Ring mit der gleichlautenden Inſchrift. —

Es handelt ſich alſo um einen Sammelfund zeitlich und ſtiliſtiſch nahe verwandter Schmuckſtücke, in die nur die beiden eingangs erwähnten prähiſtoriſchen Golddrahtſpiralen ein ganz fremdes Element hineintragen. Wie und wann die Schmuckſtücke vergraben ſein mögen, bleibt ungewiß. Auch das mit dem Schmuck überlieferte Brakteatenfragment mit zwei gegeneinander geſchwungenen Halbkreiſen führt hier nicht weiter: es iſt inſchriftlos und gehört dem Stil nach in die Zeit um 1300. Eine genaue Beſtimmung iſt nicht möglich.

Abb. 10.

[1] S. z. B. British Museum. Guide to the Mediaeval Room. 1907. S. 177 und Fig. 133.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Das Erbe der Habsburger

Von Guſtav Wallaſchek.

Als man Anfang Juni die bisher abgeſperrte, ausgedehnte Gartenanlage des Kammergartens, im Volksmunde „Kaiſergarten“ genannt, die ſich hinter dem Neubau der Kaiſerlichen Burg entlang der Ringſtraße hinzieht, dem allgemeinen Beſuche öffnete, zeigte ſich auf der Rückſeite des neuen Burgbaues in weithin ſichtbaren Lettern die Monumentalinſchrift „His aedibus inhaeret concors populorum amor“. Zu gleicher Zeit aber tobte nicht bloß zwiſchen den Nachfolgeſtaaten, in die das alte öſterreichiſch-ungariſche Reich zerfiel, ſondern auch innerhalb des Kleinſtaatgebildes Deutſchöſterreich ſelbſt der harte Kampf um die reiche Hinterlaſſenſchaft der landesflüchtigen einſtigen Herrſcherfamilie. Noch iſt das Ende nicht abzuſehen, noch ſelbſt die Beſitzfragen im einzelnen, was nämlich als zum Privateigentum der Habsburger gehörig gelten, was als Staatseigentum zur Aufteilung gelangen ſollte, ſo ungeklärt und wird es wohl noch monate-, ja vielleicht jahrelang bleiben, daß von einer zweckmäßigen Zukunftsverwendung eigentlich noch kaum ernſthaft die Rede ſein kann. Es ſei daher in nachſtehendem nur kurz feſtgeſtellt, woraus in der Hauptſache das künſtleriſche Erbe der Habsburger beſteht, wer alles auf die Erbſchaft Anſpruch erhebt und welche Vorſchläge beſonders bemerkenswerter Art bisher bezüglich zweckmäßigſter Auswertung gemacht worden ſind.

Der eigentlich hofärariſche Beſitz, die ſogenannten Krongüter, beſtehen aus folgendem: Das Wichtigſte iſt der Rieſenkomplex der Hofburg, einem ausgedehnten, verſchiedenſten Bauperioden entſtammenden Baukörper, über den am umfaſſendſten der XIV. Band der Öſterreichiſchen Kunſttopographie, vom kunſthiſtoriſchen Inſtitut der k. k. Zentralkommiſſion für Denkmalpflege 1914 in Wien bei Anton Schroll u. Co. herausgegeben auf mehr als dreieinhalbhundert Seiten und durch zahlreiche Abbildungen bis zum 19. Jahrhundert belehrt. Dr. Moriz Dreger zeichnet dafür verantwortlich. Von beſonders kunſtgeſchichtlichem Wert iſt davon nebſt zahlreichen hiſtoriſchen Zimmern die unter Kaiſer Karl VI. zwiſchen 1729 und 1735 von Fiſcher von Erlach d. J. errichtete ſogenannte „Spaniſche oder Winter-Reitſchule“, einer der großartigſten Feſträume der Barockzeit und das von demſelben Architekten zwiſchen 1722 und 1726 erbaute Hofbibliotheksgebäude mit dem wundervollen Kuppelraum ſeines großen Bibliotheksſaales. Von den im Hauptgebäude ſelbſt verwahrten Kunſtgegenſtänden kommen außer den reichen Beſtänden koſtbarer Gobelins, beſonders die Schatzkammer mit den Kleinodien und Reliquien des ehemaligen heiligen römiſchen Reiches deutſcher Nation und vielen anderen Gegenſtänden von größtem materiellen, kultur- und kunſtgeſchichtlichen Werte und die ſogenannte „geiſtliche Schatzkammer des Hauſes Habsburg“ in Betracht. Im neuen Burgtrakt, der eben erſt kaum vollendet iſt, befinden ſich die Fideikommißbibliothek mit ihrer alten und reichhaltigen Porträtſammlung und die dem Publikum bisher noch nicht zugänglich gemachte Sammlung des Hauſes Eſte, deren Aufſtellung gerade vollendet war. Es ſchließen ſich jenſeits der Ringſtraße, aber dieſem Baukomplex zugehörig, das kunſthiſtoriſche und das naturhiſtoriſche Hofmuſeum an. In den das Semper-Haſenauerſche Prachtforum abſchließenden Baulichkeiten der Hofſtallungen iſt noch auf die große Reitſchule und die „reiche Sattelkammer“, ſowie die hiſtoriſchen und Prunkwagen beſonders zu achten. Weitere vier kaiſerliche Schlöſſer liegen innerhalb der Bezirke von Wien, im III. das Belvedere, der untere Teil 1714, der obere 1721 bis 1723 von Johann Lukas von Hildebrand für den Prinzen Eugen erbaut und mit dem die beiden Baulichkeiten verbindenden Stilgarten ein charakteriſtiſches Kunſtdenkmal ſeiner Zeit, im XIII. Bezirk das Maria Thereſianiſche Schönbrunn, 1744 bis 1750 in Abänderung von Plänen des älteren Fiſcher von Erlach von Pacaſſi erbaut, mit ſeinen unvergleichlichen Parkanlagen und ſeinem intimen Schloßtheater und unweit davon Hetzendorf, gleichfalls eine Schöpfung Maria Thereſias und Pacaſſis vom Jahre 1744, ein zwar räumlich beſchränktes, aber in den Verhältniſſen und der Ausſtattung äußerſt gelungenes Baudenkmal. Dazu kommt noch im II. Bezirke das in einem großen Garten gelegene Augartenpalais, in ſeiner heutigen Geſtalt von Joſef I. nach der Türkenverwüſtung als „alte Favorita“ wieder inſtand geſetzt und hauptſächlich als hiſtoriſche Erinnerung an Joſef II., weniger ſeinem Kunſtwerte nach von Bedeutung. Unweit Wien, am halben Wege gegen Baden zu, liegt dann Schloß Laxenburg, vor allem von Maria Thereſia und Joſef II. erweitert und ausgeſchmückt und auch mit einem kleinen Theater verſehen, berühmt durch ſeinen romantiſchen Park und die launiſche Schöpfung der Franzensburg in Geſtalt eines mittelalter-

lichen Bauwerkes. Ferner in Baden selbst das Kaiserhaus von vorwiegendem Biedermeiercharakter. Endlich die Residenz in Salzburg mit dem nahen Lustschlößchen Hellbrunn und die Residenz in Innsbruck mit dem Schlosse Ambras des Erzherzogs Ferdinand von Tirol und seiner Philippine Welser.

Dazu kämen noch als Familien-Fideikommiß in Verwaltung der Habsburg-Lothringischen Güterdirektion die Schlösser Eckartsau, der letzte heimische Aufenthaltsort der exkaiserlichen Familie, der schöne Barockbau Schloßhof, den meisten nur aus Canalettos Veduten in der Kaiserlichen Gemäldegalerie her bekannt, Niederweiden, Orth a. d. Donau, Eßling bei Aspern, Mannersdorf am Leithagebirge, Pöggstall, Mattighofen und Vösendorf bei Siebenhirten.

Soweit sich die Öffentlichkeit mit dem damit zusammenhängenden Fragenkomplex beschäftigte, war am bemerkenswertesten der Vortragszyklus, den der Verein für Heimatschutz unter dem Titel „Die Krongüter und ihre Zukunft" in der Urania halten ließ, wobei Dr. Hans Tietze hauptsächlich Schönbrunn und Architekt Dr. Karl Holey besonders die Hofburg, aber auch die anderen Schlösser und Residenzen anführte, erläuterte und verschiedene daran geknüpfte Zukunftspläne besprach, was man in der siebenten Flugschrift dieses Wiener Vereins nachlesen kann, was aber hier detailliert auseinanderzusetzen zu weitläufig wäre. Im besonderen mit der Umgestaltung der Kunstsammlungen setzt sich eine kleine Broschüre, bei Schroll unter dem Titel „Unschätzbare Werte" erschienen, nachdem sie bereits am 12. und 13. Februar im „Neuen Wiener Tagblatt" publiziert worden war, mit dem Pseudonym „Viennensis" gezeichnet, in kluger und kenntnisreicher Weise auseinander. Aber auch hier handelt es sich um Details, die zu ausführlich sind und eine zu genaue Einzelkenntnis der in Betracht kommenden Verhältnisse voraussetzen, als daß sie in dem knappen hier zur Verfügung stehenden Raum durchbesprochen werden könnten. Einig sind sich alle Einsichtigen darin, daß alle Kunstschätze möglichst ungeteilt erhalten und der Besichtigung und dem Studium zur Verfügung gestellt werden müßten, und daß die wertvolleren der historischen Räume möglichst von Umbauten und Zutaten frei als einzig dastehende kunst- und kulturgeschichtliche Dokumente der Öffentlichkeit offen stehen müßten. Unwesentlichere Räume werden bei möglichster Erhaltung der Außenansichten als Museums-, Ausstellungs-, Atelierräume, ja selbst als Wohnungen angesprochen und so ihre Ausnützung finden können.

Die größte Gefahr bildet zur Zeit immer noch das Streben der außerwienerischen Faktoren nach Aufteilung und Zerreißung der historisch gewachsenen Sammlungen und Bestände und es besteht nach wie vor die hohe Gefahr, daß, nachdem bereits die Italiener mit der, mit Brachialgewalt durchgeführten Erfüllung ihrer Forderungen, oder vielmehr nur eines kleinen Teiles ihrer Gesamtforderungen, den Anfang gemacht haben, die Zersplitterung und völlige Auflösung schwer abwendbar sein wird. Neuerdings hört man von einer Aktion, die die Neutralisierung des gesamten Kunstgutes und so ihr Zusammenhalten zugunsten des westeuropäischen wissenschaftlichen Betriebes zum Ziele hat, bei der völligen Unsicherheit aller Verhältnisse aber ist es unkontrollierbar, wie groß oder wie gering hierin zur Zeit die Aussichten sind. Kaum kann man es ja wagen, allzuviel von den diversen Kunstforderungen zu sprechen oder zu schreiben, haben doch seiner Zeit die Italiener die unvermutet rasche Fortschaffung der zuerst angeforderten Objekte gerade damit begründet, daß sich die Öffentlichkeit mit der Angelegenheit zu beschäftigen begonnen habe und man, um Weiterungen zu vermeiden, habe schnell zugreifen müssen.

So kann man nur hoffen und wünschen, kaum aber zur Zeit selbst irgendwie nützlich eingreifen, daß sich die dunklen Wolken, die sich um die Kunststadt Wien und ihre Zukunft zusammenzogen, wieder glücklich zerstreuen mögen, um einer schönen Zukunft, die die volle Ausnützung und Auswertung des vormals habsburgischen Kunstbesitzes zulasse, Platz zu machen. Inzwischen geschieht anerkennenswert viel von seiten der Leitungen, um durch günstig angesetzte Besuchszeiten und volkstümliche Führungen unter berufener Leitung das Verständnis dafür in weiteste Kreise zu tragen.

Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung 1922?

Für eine deutsche und deutsch-österreichische Kunstgewerbe-Ausstellung im Jahre 1922 macht der Herausgeber der „Deutschen Kunst und Dekoration", Hofrat Alexander Koch, im letzten Heft seiner verdienstvollen Zeitschrift Propaganda, indem er darauf hinweist, daß in dem genannten Jahre in Detroit (Vereinigte Staaten) eine Weltausstellung stattfindet und daß für dasselbe Jahr die Stadt Paris eine Kunstgewerbe-Ausstellung beschlossen hat, die zwar internationalen Charakter tragen, jedoch unter Ausschluß der Mittelmächte erstehen

soll. Es gehört in diesem Moment wirklich ein starker Glaube an die Zukunft unseres Volkes dazu, um einem Unternehmen, wie dem von Alexander Koch angeregten, das Wort zu reden. So schön der Gedanke auch sein mag, die Qualität der deutschen Arbeit nicht zuletzt auch zur Förderung der hoffentlich bald wiedereinsetzenden internationalen Beziehungen unter den Völkern in einer mustergültigen Zusammenfassung vor der Welt zu dokumentieren, so fürchten wir doch, daß es in den nächsten Jahren wesentlichere Aufgaben gibt, die der Erfüllung jenes Wunsches zunächst noch keinen Raum geben. Unsere wirtschaftliche Lage wird, selbst wenn es gelingt, den gegenwärtigen tiefen Niedergang unserer industriellen und gewerblichen Arbeit aufzuhalten, doch noch viele Jahre brauchen, bevor sie wieder innerlich stark genug ist, um der zunächst siegreichen Welt unserer Gegner gegenüber in Konkurrenz zu treten. Nicht in dem Bemühen, einen vielleicht doch aussichtslosen Wettkampf mit den wirtschaftlich zunächst vielfach überlegenen Völkern unter Aufbietung ungeheurer Mittel aufzunehmen, sehen wir die Erfüllung unserer Hoffnung, sondern in der Gemeinsamkeit der Arbeit mit den Gegnern von gestern, die sicher auch bei einer ruhig geleiteten äußeren Politik trotz dem heute noch vorhandenen Haß nach und nach zu erreichen ist. B.

Sammlungen

Brüssel

Das Kgl. Museum erhielt soeben als Geschenk von der Gräfin Valencia de Don Juan, die 1918 in Paris verstorben ist, eine Sammlung alter Meister, unter denen zunächst zwei Flügel eines Triptychons von Geertje, van Sint Jans hervorragen. Einer der Flügel stellt die Gefangennahme Christi, der andere die Grablegung dar. An weiteren bedeutsamen Werken der Stiftung sind zu nennen: Ein Triptychon aus der Geschichte des heiligen Antonius von Yssenbrandt, ferner ein solches mit Johannes dem Täufer von Claessens, einem Meister zweiten Ranges aus der Schule von Brügge. Ferner zwei Porträts der Erzherzöge Albert und Isabella, die dem Pourbus zugewiesen werden und endlich fünf Skizzen von Rubens. Die letztgenannten Werke stellen den wertvollsten Teil der Stiftung dar. Sie gehören zu der Serie jener 30 nach Ovid gefertigten Skizzen, die Rubens für ein Jagdschloß Philipps IV. in der Nähe von Madrid angefertigt hat, von denen das Brüsseler Museum bereits seit Jahren drei besaß. Zur Psychologie unserer Feinde mag bemerkt werden, daß die Geschenkgeberin an ihre Stiftung die Bedingung knüpfte, daß sie erst dann in den Besitz des Staates übergehen sollte, wenn Belgien vom Feinde befreit sei und unter der Voraussetzung, daß das Brüsseler Museum keine deutsche Kunstanstalt würde. M. —

Ausstellungen

Düsseldorf

Galerie Alfred Flechtheim. Ende Juni und Anfang Juli brachte dieser Kunstsalon zwei „Neue": Max Schulze-Soelde und Wilhelm Lammerth. Das von dem Ersteren verfaßte, reichlich überschwengliche Katalogvorwort ließ die Spannung ziemlich steigen. Man kann jedoch nicht sagen, daß das positive Resultat dem entsprochen hätte. Schulze-Soelde zeigte in der Hauptsache Dinge, die in der Kriegsgefangenschaft auf Corsika, er war französischer Zivilgefangener, geschaffen wurden. Es entzieht sich meiner Kenntnis, inwieweit bei diesen Bildern irgendein Einfluß der äußeren Lage mitspielte. Was aber so das Durchschnittsniveau der meisten Leistungen anging, so war das Resultat kein günstiges. Überall Anlehnungen, die übrigens manchmal reichlich unmotiviert erscheinen, und wenig Selbständiges. Besonders Picasso scheint für Schulze-Soelde eine Zeitlang der alleinige Führer gewesen zu sein, der aber wie meistens gründlich mißverstanden wurde. Letzten Grundes ist Schulze-Soelde eine ziemlich sentimental-romantische Natur und vielleicht liegt auf dem Gebiet der Landschaft seine stärkste Begabung. Es gilt jedoch vorläufig mit einem abschließenden Urteil über diesen jungen Westfalen zurückzuhalten. Vielleicht, daß die künftige Entwicklung noch Neues bringt.

Der Plastiker Lammerth, der zusammen mit Schulze-Soelde ausstellte, zeigte manche recht hoffnungsvolle Leistung. Jedoch scheint er, nach seinen jüngsten Arbeiten zu urteilen, in das Fahrwasser eines ganz extremen Radikalismus der plastischen Auffassung geraten zu sein, die zu absoluter Formlosigkeit führen muß. Es wäre bedauerlich, wenn dieser junge begabte Künstler in einer derartigen Sackgasse endigen würde.

Über die Ausstellung von Werken Christian Rohlfs ist nicht allzu viel zu sagen, da sie doch nur eine sehr verminderte — sowohl an Umfang wie an Qualität — Wiederholung der großen Sammelschau in Hannover darstellte. Immerhin ließ aber auch diese stark reduzierte

Vorführung von Werken des alten Hagener Meisters erkennen, daß er trotz seiner siebzig Jahre noch lange nicht der Alterssterilität verfallen ist.

Das „Graphische Kabinett" veranstaltete Juni-Juli eine sehr erfolgreiche Nolde-Ausstellung. Die wirklich eigenartige Kunst dieses Meisters machte auch im stark konservativen Düsseldorf Eindruck, was sich in der hohen Verkaufsziffer äußerte. Leider gestatteten die beschränkten Raumverhältnisse nur die Vorführung von graphischen Dingen. Es wäre zu wünschen, daß man auch einmal Gelegenheit hätte, etwas von der Bildkunst Noldes in Düsseldorf zu sehen. — Die darauf folgende Ausstellung von Werken M. Aldingers vermochte das Interesse bei weitem nicht in dem Maße zu fesseln wie die vorhergehende, stand aber auch an objektiver Qualität entschieden zurück. H. W. H.

Hamburg

In der Galerie Commeter hat Kees van Dongen, der französierte Holländer, einige zwanzig Bilder ausgestellt. Aus zwei ganz kleinen frühen Landschaften spricht holländische Tradition und Schulung, Einflüsse von Maris und Mauve sind unverkennbar. Doch gerät van Dongen sehr bald in französisches Fahrwasser: ein wogendes Kornfeld, eine Straße im Fahnenschmuck, ein Fest auf dem Montmartre sind unter starker Anlehnung an Manet und Renoir entstanden. Fehlt hier die eigene Note, so wirken diese frühen Bilder immerhin zukunftverheißender als all die Hindutänzerinnen und Frauenbildnisse mit erloschenem Blick oder stark umrandeten Augen und rotgeschminkten Lippen, die van Dongen heute malt. Diese Köpfe von erschreckender Oberflächlichkeit versuchen sich „modern" zu gebärden, vermögen aber nicht über die innere Leere des Malers, der sie mit bloßer Virtuosität und Handgeschicklichkeit hingestrichen hat, hinwegzutäuschen. Photographien sagen nicht weniger über das Wesen der Dargestellten aus, wie diese verlogenen Bilder, die jenseits von Kunst stehen.

Um so interessanter sind die im Graphischen Kabinett bei Commeter ausgestellten frühen Lithographien, Radierungen und Holzschnitte von Pechstein. Es sind einige sechzig Blätter, die bis in das Jahr 1906 zurückgehen und einen Querschnitt aus Pechsteins Schaffen bis 1912 veranschaulichen. Lithographien: Köpfe, Akte, Landschaften, ein Bauernfuhrwerk, sind von großer toniger Schönheit. Auch unter den „Badenden", einer Serie von schwarzen und farbigen Holzschnitten, ist viel Interessantes, während die Zirkusszenen äußerlicher erfaßt sind. In einer Radierung von 1908 „Grauen" wandelt Pechstein auf Pfaden, die Nolde in seinen „Phantasien" betreten hat.

Pechstein ist ganz Kind der Erde, über allen Blättern schwingt ein lichtes, beglücktes Jasagen zum Leben, ohne je an unterirdische Tiefen zu rühren. Rosa Schapire.

Hannover

Das graphische Kabinett der Firma Sachse & Heinzelmann wendet sich ebenfalls entschieden der Pflege der jungen Kunst zu. Die August-Ausstellung läßt eine Reihe führender Expressionisten zu Worte kommen, darunter mit erstklassigen Arbeiten Oskar Kokoschka, Ernst Barlach, Max Beckmann, Curt Hoelloff, Christ. Schad.

Magdeburg

Die junge Vereinigung unter dem Namen „Die Kugel" hat kürzlich im Magdeburger Ausstellungsgebäude zum erstenmal geschlossen ausgestellt und einen künstlerisch immerhin beachtenswerten Erfolg gehabt. Unter den führenden Persönlichkeiten der Vereinigung treten Karl Ludwig Heinrich mit einer Kreuzigung, der Maler Dungert mit einem Stilleben und ferner die Maler Voelker und Bartels besonders heraus.

Unter den zahlreichen graphischen Arbeiten sieht man Werke von Pohl, John und Beye. — Als Plastiker ist Wewerka zu nennen.

München

Armin Neumann stellt seine neuentstandenen Werke in der Modernen Galerie (Thannhauser) im Arcopalais, Theatinerstr. 7, aus.

* * *

Die Kunsthandlung Zickel zeigt eine Ausstellung des verstorbenen Münchener Landschaftsmalers Fritz Baer.

Zürich

Das Kunstleben der Schweiz ist neuerdings wiederum durch eine moderne Galerie, die sich Kunstsalon Rembrandt nennt, bereichert worden. Ihre erste Ausstellung, über die ein geschmackvoller Prospekt Auskunft gibt, dem die führenden Köpfe des „Sturm" einige programmatische Erklärungen beigegeben haben, vereinigt eine vortreffliche Auswahl expressionistischer Malerei, darunter Werke von Archipenko, Rudolf Bauer, Umberto Boccioni,

Campendonk, Kandinſky, Paul Klee, Oskar Kokoſchka, Kurt Schwitters, Nell Walden, u. a. Daß die Ausſtellung in Zürich fruchtbar und anregend wirkt, wird nicht zuletzt durch die öffentliche Kritik anerkannt.

Von Künſtlern und Gelehrten

Berlin

Dem Berliner Städtebauer, Prof. H. Janſen iſt von der techniſchen Hochſchule in Stuttgart der Dr. ing. ehrenhalber verliehen worden.

Weimar

Das von Walter Gropius geleitete ſtaatliche Bauhaus hat jetzt den Lehrkörper endgültig neu zuſammengeſtellt. Lehrende Meiſter ſind nunmehr die Architekten Gropius und Paul Klopfer, die Maler Lyonel Feininger, Otto Fröhlich, Walter Klemm, Otto Raſch, Max Thedy, die Bildhauer Richard Engelmann und Gerhard Marks. Weitere Berufungen ſtehen bevor.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Neue Graphik

Lovis Corinth, Der Venuswagen. Lithographien zu dem Gedicht von Fr. Schiller. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin. Erster Druck der Folge erotischer Privatdrucke „Der Venuswagen". Preis jedes Werkes ca. 100—200 M., Vorzugsausgabe ca. 500—800 M. Prospektbuch mit den verkleinerten Corinthschen Lithographien 50 M.

Max Schenke, Das graphische Werk. Verlag von J. Casper, Berlin. 59 Radierungen zum Preise von meist 50 M., 15 Lithos ca. 30—60 M.

R. Ewald-Hanau, Eislauf. Verlag von F. A. C. Prestel, Frankfurt. 40 Exemplare; Preis 80 M.

Emil Bizer, Vier Ansichten aus der Frankfurter Altstadt. Verlag von F. A. C. Prestel, Frankfurt. 20 Exemplare; Preis je 100 M. und 75 M.

G. Birnbacher, L. Feininger usw., Die Fibel. 5 Holzschnitte und Lithos. A. Karl Lang Verlag, München-Pasing. Preis 22.50 M.

Alois Kolb, Tristan und Isolde. 13 Radierungen zu R. Wagners Musikdrama. Avalunverlag Wien IX. 350 Exemplare; Nr. 1—100 (auf Japan, Einband Ganzpergament) 375 M., Nr. 101—350 (auf Bütten, Einband Halbpergament) 250 M.

Albrecht Dürer, Kupferstichpassion. Schnellpresse-Heliogravüren aus dem Holbein-Verlag, München. Preis 8 M.

Der Verlag von Fritz Gurlitt, Berlin, zeigt ein neues Unternehmen, „Der Venuswagen" an, eine Folge von Privatdrucken, deren Charakter durch den Geſamttitel gekennzeichnet wird. Der erſte Band enthält Lithographien des unermüdlichen Lovis Corinth zu Schillers Jugendgedicht „Der Venuswagen". Die Corinthſchen Illuſtrationen liegen bereits vor und bleiben dem Gedicht in der Tat kaum etwas ſchuldig. Weiter werden angezeigt: Jouy, Sappho, mit Lithos von Otto Schoff, Tantſcha Tantra, Indiſche Fabeln, mit Lithographien von Richard Janthur, A. R. Meyer, Das Aldegrever-Mädchen, mit Radierungen von Willi Geiger und noch eine ganze Reihe von Bänden, die u. a. von M. Behmer, Willi Jaeckel, Paul Scheurich, Heinrich Zille illuſtriert werden ſollen.

Einen Proſpekt über das graphiſche Werk von Max Schenke verſendet J. Caſper, Berlin W 50. Schenke iſt als Radierer wie Lithograph ein geſchickter Techniker; beſonders verſteht er ſich auf aparte Helldunkel-Wirkungen. Er iſt vorwiegend nach der Seite des Erzählenden begabt und bevorzugt unheimliche und romantiſche Stoffe. Aus ſeinen Radierungen ſeien aufgezählt: Der Aufruhr, die Hinrichtung, die Verfolgung, der Raſende, die Flucht aus dem Gefängnis, der Hunger, der unheimliche Gaſt uſw. Gelegentlich hat ſich Schenke an den Erzählungen E. T. A. Hoffmanns inſpiriert, zu deſſen „Elixieren des Teufels" er mehrere ſeiner beſten Lithographien geſchaffen hat.

Einige graphiſche Blätter zeigt der Verlag F. A. C. Preſtel, Frankfurt a. M. an, darunter die amüſant beobachtete Eislaufſzene von Reinhold Ewald-Hanau (Lithographie), ferner einige von Emil Bizer gediegen, aber vielleicht etwas allzu nüchtern behandelte Anſichten aus dem alten Frankfurt, unter denen der Römerberg mit dem Blick auf den Dom gegenſtändlich am erfreulichſten iſt.

Mappenwerke mit moderner Graphik gibt Hans Theodor Joel im Verlage A. Karl Lang, München heraus. Dieſe Veröffentlichung geſchieht auf genoſſenſchaftlicher Grundlage und ſoll gute originale Graphik in breite Schichten des Volkes tragen. Der Titel lautet: Die Fibel. Die erſte von Georg Kaiſer eingeleitete Mappe enthält fünf in der Handpreſſe hergeſtellte Holzſchnitte und Lithographien von G. Birnbacher,

L. Feininger, Fr. Schaefler, Walter Gramatte und W. Ruttmann.

In den in Heft 13 angezeigten Avalundrucken sind Alois Kolbs 13 Radierungen zu „Tristan und Isolde" nunmehr erschienen. Sie verraten in hohem Maße den erfindungsreichen Techniker und phantasievollen Erzähler, als der Kolb bekannt ist. Reizvoll und neuartig ist namentlich die Kombinierung schmaler radierter Leisten mit einer ornamental behandelten lithographischen Einfassung. Die Abstimmung der beiden Techniken zueinander zeugt von ebensoviel Originalität wie Geschmack.

Ein verdienstvolles Unternehmen sind die vom Holbein-Verlag, München herausgegebenen Reproduktionen der graphischen Hauptwerke von Dürer, Rembrandt und anderen Meistern. Nach den „sämtlichen Kupferstichen" von Albrecht Dürer erscheint nun die Kupferstichpassion des großen Nürnbergers, gut wiedergegeben in Schnellpresse-Heliogravüre und mit einer kurzen, etwas reichlich sachlich ausgefallenen Einleitung von Jaco Springer versehen. Das Buch ist auf holzfreiem Papier gedruckt und unterscheidet sich durch seine einfach-gediegene Ausstattung vorteilhaft von Werken ähnlicher Art, die im Kriege erschienen sind. H. Voss.

Neue Bücher und Zeitschriften

Die Buchkunst Gutenbergs und Schöffers[1]

Eine monumentale Publikation liegt hier vor, die dem alten Wunsch nach einem historischen Schriftenatlas für die Hauptwerke der Frühdrucke in schönster Weise Erfüllung bringt. Diese prachtvollen Faksimiles, deren Wert man bisher nur zum Teil und nur in erheblicher Verkleinerung würdigen konnte, bezeugen so recht die vollendete Schönheit, die unsern ersten Druckwerken zu eigen ist und die man sonst nur in großen Bibliotheken und Museen genießen kann. Die höchste Kunst der handgeschriebenen Bücher, der miniierten und verzierten, ist diesen Drucken zu gute gekommen. Soweit die Originale einem kirchlichen Gebrauch dienten, etwa als Altarschmuck, offenbaren die Tafeln einen sakralen Charakter, soweit sie einem Gelehrtenzweck dienen, wie der Durandus von 1459, machen sie schon von einer reizvollen kleinen Type Gebrauch. Mit welch hoher Gesinnung damals die Kunst des Setzens und Druckens geübt wurde, davon geben die Tafeln ein glänzendes Zeugnis. Zwar nicht einer Kopie kann das Wort geredet werden, wenn man diese Werke der alten Meister als vorbildlich hinstellt, aber sich in ihre Seele zurückzuversetzen, das kann für unser heutiges Schaffen keine andere als eine stählende, veredelnde Wirkung tun.

Glückliche Zufälle bescherten dem Herausgeber vortrefflich erhaltene Fragmente aller Hauptdrucke Gutenbergs und Schöffers, nur das Missale Speciale ist nach dem im Besitz von Ludwig Rosenthal befindlichen Exemplar reproduziert. Die Einleitung, die Gottschalk den Tafeln voranstellt, gibt eine kurze Geschichte der Buchkunst bis in die Gegenwart, sie bringt in sehr übersichtlicher Weise alles Wissenswerte zusammen, auch mit den Hauptzügen des Lebens und des Schaffens Gutenbergs werden wir bekannt gemacht. Jede Tafel erhielt dazu ihre besondere Erläuterung; die Tafeln selbst betreffen außer dem schon erwähnten Durandus und dem Missale speciale, die 42 zeilige und die 36 zeilige Bibel, das Catholicon, das Psalterium von 1457, das Canon missae von 1458, und die Biblia latina von 1462. Die Blätter sind mit wundervollem Rotdruck bereichert, zwei herrliche Initialen schmücken den Text. Das Werk ist auf bestem holländischen Bütten von Joh. Enschedé en Zonen in Haarlem, in untadelhafter Weise gedruckt worden. Es ist für den Laien, wie für den Forscher und Bibliophilen gleich schätzenswert. Julius Zeitler.

[1] Paul Gottschalk, Die Buchkunst Gutenbergs und Schöffers mit einem einleitenden Versuch über die Entwicklung der Buchkunst von ihren frühesten Anfängen bis auf die heutige Zeit. Berlin, Paul Gottschalk. 1918. 15 S. 8 Tafeln und 8 Blatt Text. Gr. 2°. M. 40.—.

Ein altdeutscher Totentanz

wird soeben von Dr. Helmuth Th. Bossert in Wasmuths Monatsheften veröffentlicht. Die Publikation macht zum ersten Male mit der Holzschnittfolge des Heidelberger Totentanzes von 1490 bekannt, der bisher nur wenigen Fachleuten vertraut war und es braucht eigentlich nicht besonders erwähnt zu werden, daß gerade diese Veröffentlichung dem Geist unserer Tage sehr nahe steht.

Naglers „Monogrammisten"

Der Verlag Max Harrwitz hat die Absicht, Naglers berühmtes Werk „Die Monogrammisten" für einen kleinen Kreis von Kunsthistorikern und Bücherliebhabern anastatisch neu zu drucken, vorausgesetzt, daß mindestens 40 Subskribenten je ein Exemplar des Neudruckes vorausbestellen, der M. 250.— kosten wird. Dabei mag bemerkt werden, daß heute ein vollständiges Exemplar des eigentlich für jeden Kunsthistoriker unentbehrlichen Werkes im Antiquariatsbuchhandel mit M. 500.— und höher bezahlt wird. Der

Verlag von Max Harrwitz in Nikolassee bei Berlin nimmt Subskriptionen von den Interessenten entgegen.

Goethes Balladen

gibt der Verlag Paul Graupe, Berlin W, im September des Jahres in einer einmaligen Vorzugsausgabe in 117 Exemplaren mit 32 Radierungen von Sepp Frank heraus. Das Werk wird 15 ganzseitige und 16 halbseitige Radierungen in Schwarz und Rötel enthalten und in zwei Farben in der Maximilian-Schrift von Rudolf Koch gedruckt. Die Publikation erscheint in verschiedenen Ausgaben, deren Preise sich zwischen M. 8000.— und M. 550. bewegen. Interessenten seien auf den vorzüglichen Prospekt verwiesen, den der genannte Verlag soeben versandt hat.

Neuzeitliche Graphik

nennt der Verlag von A. Bagel, Düsseldorf, einen kleinen illustrierten Katalog, durch den Arbeiten von Adolf Uzarski, Heinrich Otto, Richard Schwarzkopf propagiert werden. Unter den Genannten ist Uzarski, über den kürzlich an dieser Stelle zu lesen war (vgl. das junge Rheinland Seite 495) mit seinem Kollegen Schwarzkopf der entschiedenste Fortschrittler im Sinne der jungen Kunsttendenzen. Bagel kündigt von ihm 13 Steinzeichnungen zu dem persischen Papageienmärchen „Tuti Nameh" an, die in einer einmaligen Auflage von 80 Exemplaren zum Preise von M. 1700.— bzw. M. 300.— erscheinen. Von Heinrich Otto hat der Verlag das gesamte graphische Werk übernommen, während eine Folge von 6 Holzschnitten zur Passion (Zyklus in Mappe M. 200.—) von Richard Schwarzkopf erneut die starke graphische Begabung des Künstlers unterstreicht.

Eine neue Kunstpresse

Die Kleukens-Presse, die soeben in Frankfurt ins Leben getreten ist, zweifellos mit der Absicht, einen Teil der Aufgaben, die vordem der Ernst-Ludwigs-Presse in Darmstadt vorbehalten waren, zu erfüllen, macht mit ihren Absichten bekannt und kündet als erste Veröffentlichung einen Sonderdruck von Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" an, der demnächst in einer beschränkten Auflage von 250 Handpresse-Abzügen auf Japan erscheinen wird, die in der Presse selbst numeriert wurden. Der Preis dieser Ausgabe beträgt M. 100.—. Die neue Gründung hofft zuversichtlich, daß ihre Veröffentlichungen einzig aus inneren Werten heraus die Berechtigung nachweisen, als Sonder- oder Erstdrucke aufzutreten. „Sie will unter Anlegung des strengsten künstlerischen Maßes, in welchem sie eine Ehrung der Toten wie der Lebenden erblickt, mit Vorliebe bisher ungedruckte, verborgene, an falschem Ort, in ungünstigem Licht untergebrachte, unzugängliche Werke Lebender vor das Auge und den Sinn derjenigen stellen, die daraus sich eine Freude zu schöpfen, eine Sehnsucht zu stillen oder eine Erschütterung zu gewinnen vermögen; sie will nicht minder in schlechte Form gewandete oder in gute ungreifbare Kleinodien dem Freunde einer wahren Kultur des Buches von neuem und zurück schenken." Als Leiter der Presse zeichnet Ch. H. Kleukens, der langjährige Leiter der Ernst-Ludwig-Presse in Darmstadt. Ihm gesellen sich als Mitunternehmer R. G. Binding und die Firma Diedemann & Uzielli bei.

A. De Noras „Madonnen"

gibt der Verlag L. Staackmann, Leipzig, in einer einmaligen Auflage von 325 Exemplaren als Luxusdrucke in einer Vorzugsausgabe zu M. 220.— und einer gewöhnlichen Ausgabe von M. 65.— heraus, zu der der Graphiker Fritz Schwimbeck 10 Originalradierungen gefertigt hat. Ein illustrierter Prospekt gibt im einzelnen die nötigen Aufschlüsse.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Hamburg

Eine Versammlung junger Hamburger Künstler hat unter dem Namen „Hamburgische Sezession" eine Vereinigung gegründet, die die jungen Künstler der Hansastadt zusammenfassen will. Zum Vorsitzenden wurde der Maler Heinrich Steinhagen gewählt. Den Vorstand bilden die Maler Hugo Johnston, Willi Davidson, Karl Prahl, Johannes Wüsten und Wilhelm Spanier. Im Herbst wird die Sezession ihre erste Ausstellung eröffnen.

Stuttgart

Unter Leitung von Prof. Julius Baum ist hier soeben ein Verein für Kunst begründet worden, der in Anlehnung an die Tendenzen ähnlicher Gesellschaften in anderen deutschen Städten es als seine vornehmste Aufgabe betrachtet, durch Veranstaltung von Vorträgen auf das geistige Leben fördernd zu wirken und die Schaffenden selbst, besonders durch Herausgabe von Druckwerken, Mappen und einzelnen graphischen Blättern zu fördern.

Im kommenden Winter finden im Kuppelsaal des Kunstgebäudes eine Anzahl interessanter Lichtbildervorträge statt, die Fritz Wichert, Prof. Brinckmann - Karlsruhe, Wilhelm Hausenstein, Meier-Graefe und Dr. Lübbecke übernommen haben. Als erste größere Veranstaltung beabsichtigt der Verein eine Ausstellung moderner Kunstwerke aus württembergischen Privatbesitz. Die Vereinsgabe wird Radierungen von Landenberger und Mägele, sowie eine Lithographie von Albert Müller bringen.

Der Kunstmarkt

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Dresden

Anläßlich der Ausstellung der Dresdner Sezession, „Gruppe 1919" mit auswärtigen Gästen gingen folgende Werke in Privatbesitz über: „Flucht nach Ägypten", Gemälde von Max Burchartz, „Drei Akte", Gemälde von Rüdiger Berlit, ferner die Plastik „Groteske Szene" von Godenschweg und graphische Arbeiten von Boeckstiegel, Heckrott, Otto Lange, Eugen Hoffmann, Otto Schubert, Rüdiger Berlit, Otto Gleichmann und Walter Spies.

Neue Kataloge

Paul Graupe, Antiquar, Berlin W 35, Lützowstr. 38. Katalog 88: Deutsche Literatur und Übersetzungen, Kalender und Almanache.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 475: Helvetica, Alpina, Touristica. Die Schweiz und die übrigen Alpenländer nebst Anhang: Trentino.

M. Lempertz, Kunstauktionshaus, Köln, Neumarkt 3. Versteigerungskatalog 179: Graphische Sammlung O. Bolten, Schwerin, Kupferstiche aller Schulen vom 16. bis 19. Jahrhundert.

Edmund Meyer, Buchhändler und Antiquar, Berlin W 35, Potsdamer Str. 27b. Katalog 50: Schöne moderne Bücher.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 17	4. September	Heft 17	29. August
„ 18	18. September	„ 18	12. September
„ 19	2. Oktober	„ 19	26. September
„ 20	16. Oktober	„ 20	10. Oktober

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma Versicherungsbüro HEINRICH FRAENKEL in BERLIN SW bei. Wir bitten um Beachtung desselben.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Paula Moderſohn

Mit 10 Abbildungen | Von C. E. UPHOFF

Paula Becker-Moderſohn, geboren im Jahre 1876 in Dresden, geſtorben im Jahre 1907 in Worpswede.

Am Ende ihres ſchaffenden Lebens kam ſie zu dieſer Erkenntnis: „Die Stärke, mit der ihr Gegenſtand erfaßt wird, das iſt die Schönheit in der Kunſt."

Was iſt der Gegenſtand der Kunſt? Das Leben.

Leben iſt der Menſch, ſein ſichtbares und unſichtbares Sein und Wirken, Leben iſt Luft, Licht, Erde, Fluß und Meer, Land und Stadt, Pflanze, Tier und Stein —, Leben iſt pflügender Bauer und nährende Mutter —, Kinder, die noch jenſeits von Gut und Böſe ihr junges Daſein verbringen. Leben iſt auch das runenhafte Alter, der ſchaurige Herbſt im Moor und ſein zarteſter Frühling —, Leben der Armenhäusling und der großſtädtiſche Dandy —, Leben der Dorfball und der Tanz bei Bullier —, Leben der Gedanke, der Traum und alle unentdeckten Geheimniſſe, die im Blute pulſen.

Leben —!

„Des Nachts, wenn ich aufwache, und des Morgens, wenn ich aufſtehe, iſt es mir als wenn etwas Traumhaft-Schönes auf mir liege. Und dann iſt es doch nur das Leben, das mit ſeinen ſchönen Armen ausgebreitet vor mir ſteht, auf daß ich hineinfliege." —

„Mir kamen heute beim Malen die Gedanken her und hin, und ich will ſie aufſchreiben für meine Lieben. Ich weiß, ich werde nicht ſehr lange leben. Aber iſt das denn traurig? Iſt ein Feſt ſchöner, weil es länger iſt? Und mein Leben iſt ein Feſt. Meine Sinneswahrnehmungen werden feiner, als ob ich in den wenigen Jahren, die mir geboten ſein werden, alles, alles noch aufnehmen ſollte. Mein Geruchsſinn iſt augenblicklich erſtaunlich fein. Faſt jeder Atemzug bringt mir neue Wahrnehmung von Linden, reifem Korn, von Heu und Reſeden. Und ich ſauge alles in mich auf. Und wenn nun die Liebe mir noch blüht, vordem ich ſcheide, und wenn ich drei gute Bilder gemalt habe, dann will ich gern ſcheiden mit Blumen in den Händen und im Haar. Ich habe jetzt, wie in meiner erſten Kinderzeit, große Freude am Kränzebinden. Iſt es warm, und bin ich matt, dann ſitze ich nieder und winde mir einen gelben Kranz, einen blauen und einen von Thymian. — Ich dachte heute an ein Bild von muſizierenden Mädchen bei bedecktem Himmel in grauen und grünen Tönen, die Mädchen weiß, grau und bedeckt rot."

„Ich empfange den Frühling draußen mit Inbrunſt. Er ſoll mich und meine Kunſt weihen. Er ſtreut mir Blumen auf meine Stunden. Ich fand an der Ziegelei gelben Huflattig. Die habe ich viel mit mir herumgetragen und habe ſie gegen den Himmel gehalten, wie ihr Gelb dort tief und leuchtend ſtand."

So war Paula Moderſohn eine Begnadete, eine Geliebte des Lebens. Ihre Worte offenbaren die Stärke, mit der ſie das Daſein, dieſen einzigen Gegenſtand der Kunſt erfaßt —, wie ſie ihm hingegeben iſt und wie ſie ihm als ſchaffender Menſch gegenüberſteht.

Gegenüberſteht?

Nein, ſie ſtand weder als ſchöpferiſcher Menſch noch als Weib dem Daſein gegenüber. Man hört es aus ihren Worten und ſieht es viel mehr noch an ihren Werken, daß ſie keinen jener tauſend Standpunkte hatte, auf denen ſtehend ſich die Unperſönlichen dem Nachbar Leben gegenüber als Perſönlichkeiten zu behaupten bemühen.

Abb. 1. Paula Modersohn. Selbstbildnis.

Immer wieder stammelte Paula Modersohn vor sich selbst in Inbrunst: „Ich liebe das Leben. Ich liebe die Welt. Ich liebe die Farbe. Ich liebe die Kunst."

Lieben aber heißt, sich an etwas restlos geben und etwas restlos nehmen können mit dem eigenen, ganzen, ungeteilten Wesen. Und je mehr ich dies vermag: das Leben nehmen in seiner Fülle und mich ihm geben aus meiner Fülle —, je mehr ich in ihm bin und es in mir, desto stärker wird das sein, was das Leben aus mir und was ich aus ihm heraus erschaffe.

Das Kunstwerk ist die Frucht aus der liebenden Vereinigung des Künstlers mit dem Leben. Es ist im Hinblick auf seinen Wert gleichgültig, wer von beiden jeweils der befruchtende oder der empfangende Teil ist, denn nur die Form des Kunstwerkes, aber nicht die Stärke, nicht die Lebensfülle wird dadurch beeinflußt.

Wir verlegen heute viel zu sehr das Schwergewicht auf die Frage, ob ein Kunstwerk die Persönlichkeit seines Urhebers, seines künstlerischen Standpunktes zum Leben oder seiner Kunstanschauung offenbart. Wir sind geneigt, es als besondere Qualität des Werkes und als Beweis für die besonders starke Veranlagung eines Künstlers zu schätzen, wenn vor allem seine Persönlichkeit es ist, die uns entgegentritt und uns fesselt. Uns ist viel von dem Empfinden dafür verlorengegangen, daß das Kunstwerk ein in allen seinen Teilen gegeneinander ausgewogenes Ganzes sein muß —, daß also weder der Gegenstand noch der Schaffende in ihm die Oberherrschaft haben darf, soll nicht die Harmonie zerstört werden, die das Wesentliche eines jeden wirklichen Kunstwerkes ausmacht.

Der Kunstgenießende und sogar der Kunstgelehrte pflegt heute in vielen Fällen an Werken, die namenlos sind oder deren Urheber noch unbekannt sind, achtlos vorbeizugehen. Dem Menschen gilt zuerst das Interesse und erst dann der Kunst. Und der Kunstschaffende hat sich mehr und mehr dazu herbeigelassen, demgemäß zu verfahren. Statt künstlerischer Schöpfungen gibt er mit Vorliebe Darstellungen seiner mehr oder weniger programmatisch gebundenen Stellung zum Leben oder zur Kunst. Vor

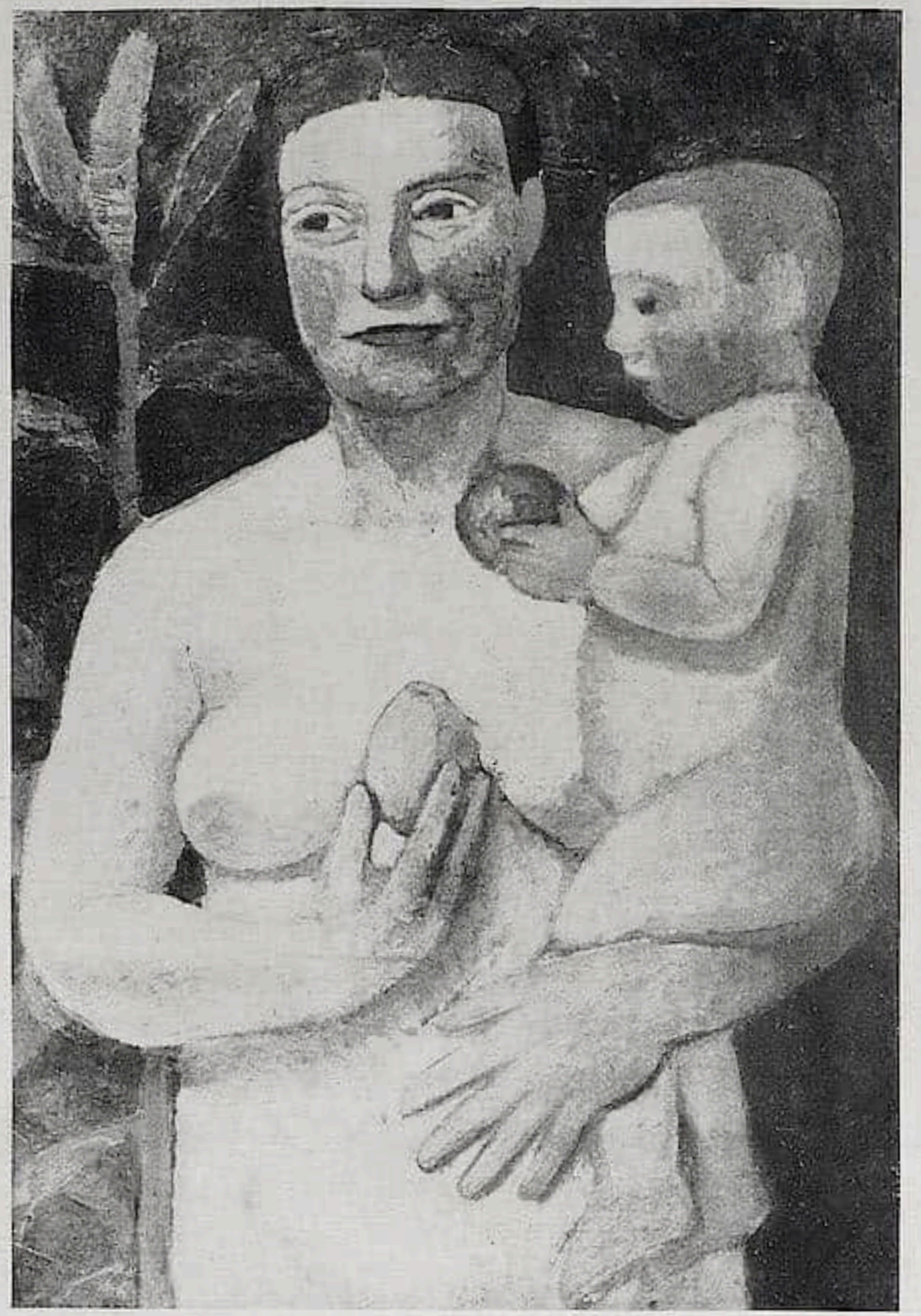


Abb. 2. Paula Modersohn. Mutter und Kind. 1906/07.

Paula Modersohn. Zwei Kinderakte.

Abb. 4. Paula Modersohn. Mädchen und Knabe.

der Öffentlichkeit setzt er sich mit den ihn oder seine Zeitgenossen bewegenden Problemen malend, schreibend, musizierend auseinander, anstatt einfach darzustellen, was ist und wie er sieht —, wie er lebt, was ist, auch wenn es sich um Ungeklärtes, Problematisches handelt.

Damit aber hört der Künstler auf, Künstler zu sein, und hört die Kunst auf, Kunst zu sein. So wie das Leben gelebt, getan und nicht erörtert sein will, wenn es an seiner lebendigen Fülle nicht leiden soll, so will die Kunst dargestellt, getan und nicht erörtert werden. Die Tat gipfelt im Tun und nicht in der Auseinandersetzung über sie. Das Leben will gelebt und nicht von Standpunkten aus betrachtet werden. Die Kunst sollen wir schaffen und nicht malend, musizierend umschreiben.

Paula Modersohn verlor als Künstlerin nicht ihr Frauentum, und Frau sein, das heißt immer und ewig ein unprogrammatischer Mensch sein. Sie hatte keine ästhetischen, moralischen oder sonstigen Maßstäbe, bei deren Verwendung das Dasein stets irgendwie zu kurz kommt. Die Stärke, mit der ihr Gegenstand erfaßt, das heißt erlebt, mit seinem Innersten in das eigene Innerste aufgenommen —, in seinem Wesen durchfühlt und mit dem eigenen Wesen des Schaffenden durchglüht wird, das ist die Schönheit in der Kunst. Das heißt: diese Stärke des Erlebens aller Ereignisse und Dinge des Lebens bedingt den Grad der Lebendigkeit, der Vollkommenheit des Kunstwerkes.

Um einen Gegenstand, sei es aus der exotherischen, sei es aus der esotherischen Welt, erfassen — mit allen Sinnen, allem Gefühl, allem Verstande durchfühlen, umfangen, überblicken —, kurzum erleben zu können, dazu sind die innigsten Beziehungen zwischen Person und Gegenstand, zwischen dem Kunstschaffenden und seinem Objekt

nötig. Dazu bedarf es geradezu einer der körperlichen identischen, psychischen Vereinigung —, einer liebeerfüllten, leidenschaftsdurchbebten Paarung —, in Wahrheit: der ganzen Inbrunst eines Zeugungsaktes.

„Ich empfange den Frühling draußen mit Inbrunst. — Ich fand an der Ziegelei gelben Huflattig. Die habe ich viel mit mir herumgetragen und habe sie gegen den Himmel gehalten, wie ihr Gelb dort tief und leuchtend stand. —“

Diese Worte sind heißes Umfangen und Erfassen —, Stammeln einer Liebesstunde, aus der eine Frucht, ein Werk erstehen will. Sie offenbaren die Stärke, mit welcher Paula Modersohn die „Gegenstände“ ihrer Kunst erfaßte und zugleich die Leidenschaft, mit der sie sich von ihnen umfangen ließ. Zu solchem Erleben im Nehmen und Sichgeben sind nur die ganz Seltenen, die von der Zeitgeisterei unberührten Vollnaturen fähig. Solche Sinnlichkeit, inbrünstig und keusch zugleich, ist nur ganz Wenigen verliehene Gnadengabe, und nicht minder solche Erkenntnisfähigkeit, wie sie sich in den folgenden Worten der (im Augenblick der Niederschrift) Zweiundzwanzigjährigen offenbart:

Abb. 5. Paula Modersohn. Knabe mit Katze.

„Morgens zeichne ich Frau M. —, eine strotzende Blondine, ein Prachtstück der Natur, einen leuchtenden Hals in der Form der Venus von Milo. Sie ist sehr sinnlich. Doch Sinnlichkeit, natürliche Sinnlichkeit, muß sie nicht mit dieser zeugenden, strotzenden Kraft Hand in Hand gehen? Diese Sinnlichkeit hat mir etwas von der großen Mutter Natur mit den vollen Brüsten. Und Sinnlichkeit, Sinnlichkeit bis in die Fingerspitzen, gepaart mit Keuschheit, das ist das Einzige, Wahre, Echte für den Künstler. —“

Sinnlichkeit gepaart mit Keuschheit —, Sinnlichkeit ohne böses Gewissen, ohne an-

Abb. 6. Paula Modersohn. Zwei Kinder im Walde. 1904.

rüchige Gefühle und schmutzige Gedanken —, selbstverständlichstes, unbefangenstes Erfüllen des Gesetzes des Eros, in dessen Grenzen alles Leben sich vollzieht und auswirkt: hier kam ein junger, keuscher, einsamer Mensch einer Erkenntnis ganz nahe, die die Grundlagen des künstlerischen Schaffens ans Licht bringt!

Keusche Sinnlichkeit, das ist nichts anderes als jene schöpferische Sinnlichkeit, mit der wir den Musiker in den Tönen, den Dichter, Maler, Bildhauer und Architekten in seinen inneren Vorstellungen sowohl als auch im übermäßigen Reichtum der greifbaren Erscheinungen der Natur — und des menschlichen Daseins im besonderen — schwelgen sehen; schwelgen, nicht um einer persönlichen, entarteten Genußgier, einer geilen, unfruchtbaren Sinnlichkeit zu fröhnen, sondern um zum Werke zu kommen.

Wir sind mitunter erstaunt — und mancher wird es insbesondere im Angesichte von Paula Modersohns Menschenbildnissen sein — den Schaffenden solchen Menschen und Dingen, solchen Gefühlen und Gedanken seine Neigung schenken zu sehen, die einem herrschenden Zeitgeschmack gemäß als wenig schön, als „häßlich" gelten, und viele sind leicht damit bei der Hand, den Künstler einer Entartung, einer Perversion oder dergleichen zu zeihen. Was mag auch an einem mumienhaften Bauernantlitz, an einer abgearbeiteten Hand, an einem blöden Kindergesicht wohl sein, das eine „normale" Sinnlichkeit erregen könnte? Wie kann ein „toter" Stein, ein Klumpen Ton, irgend eine Farbe oder irgend ein Wort, ein hingeworfener Gedanke die Sinne eines Menschen

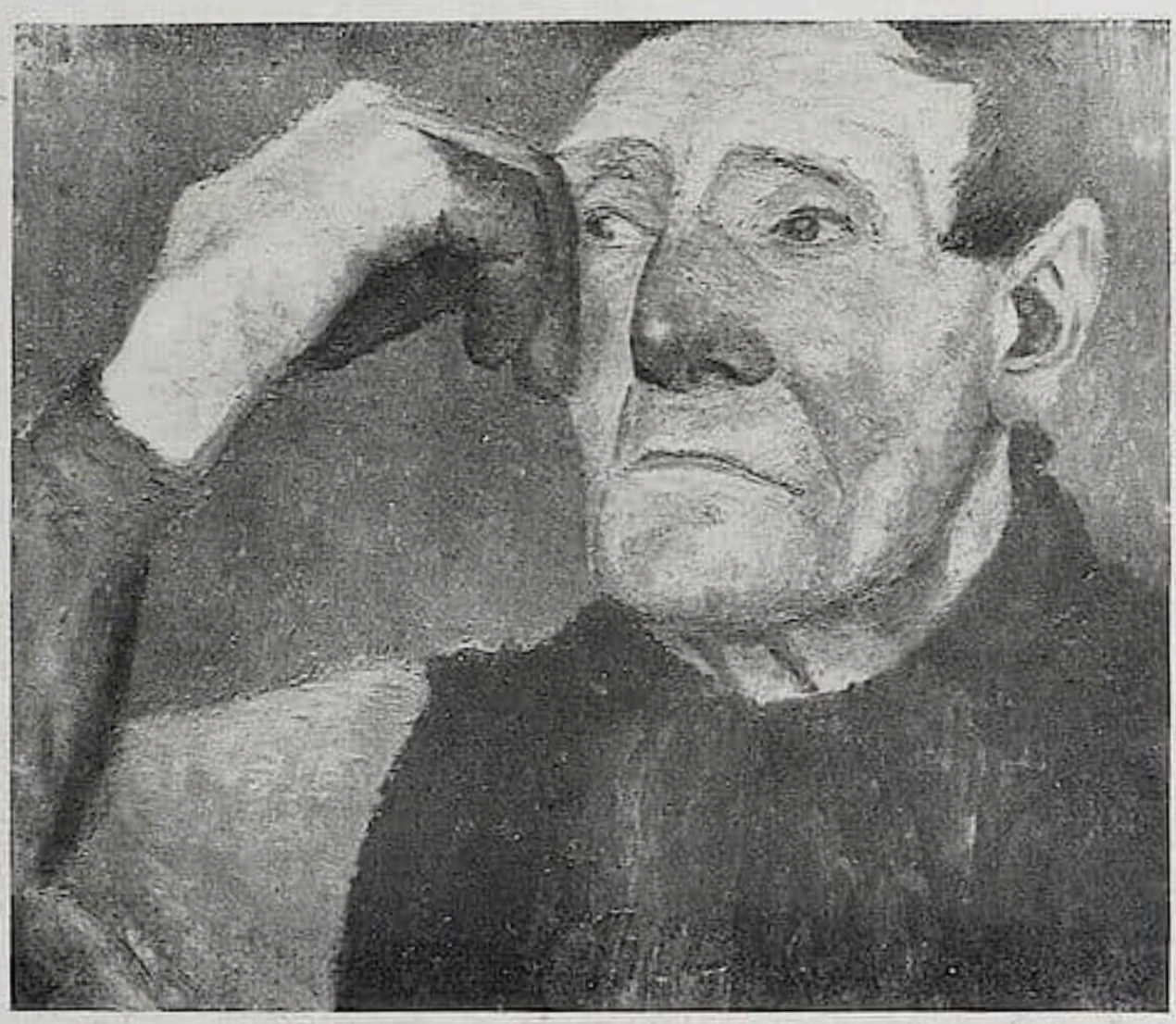


Abb. 7. Paula Modersohn. Bauer mit aufgestütztem Kopf.

so erregen, daß er von der Schönheit solcher Dinge hingenommen in schöpferische Ekstase gerät?

Für den Wissenden ist dies Rätsel nicht schwer zu lösen. Sinnlich bis in die Fingerspitzen zu sein, das heißt, das verborgenste Leben in sich selbst und in allen Dingen ringsum ertasten können. Und schöpferisch sinnlich sein, das heißt, das eigene Leben mit dem ertasteten Leben so verschmelzen können, daß aus der innigsten Vereinigung das Werk ersteht.

In allen geistigen und körperlichen Dingen ist werkhafter Wille, ist Zeugungslust. Alles will sich werkhaft, durch Fruchtbarkeit lebendig erweisen, das heißt wirkungs- und schaffenskräftig über sich hinaus. Aber man muß schlechterdings „sinnlich bis in die Fingerspitzen" sein, um dies fühlen und begreifen zu können, und die Sinnlichkeit muß mit Keuschheit gepaart, das heißt, von angefaulten Gefühlen, verfälschenden Vorstellungen frei sein —, nicht abgestumpft durch Geschmacksanschauungen und nicht abgeblendet durch ästhetisch-programmatische Brillen, damit sie das verborgenste Leben und seine heimlichen Schönheiten entdecken kann. Dann begegnen dem, der diese Sinnlichkeit besitzt, jene wundersamen Erlebnisse, von denen Paula Modersohns Dasein, wo es sich auch abspielte — ob in Paris oder im Moor — täglich erfüllt war. Dann kann man in das Leben wie in eine Überfülle von Blüten und Früchten, süßen und giftigen, hineingreifen —, dann breitet es sich leuchtend lebendig vor dem Azur der Ewigkeit, und was die Augen, was die Sinne an berauschender Farbe trinken, das formt sich in der Verschmelzung mit dem eigenen Innern zu hohen Gedanken und Werken.

Für den einseitig moralischen Menschen nicht, aber für den schöpferischen umsomehr

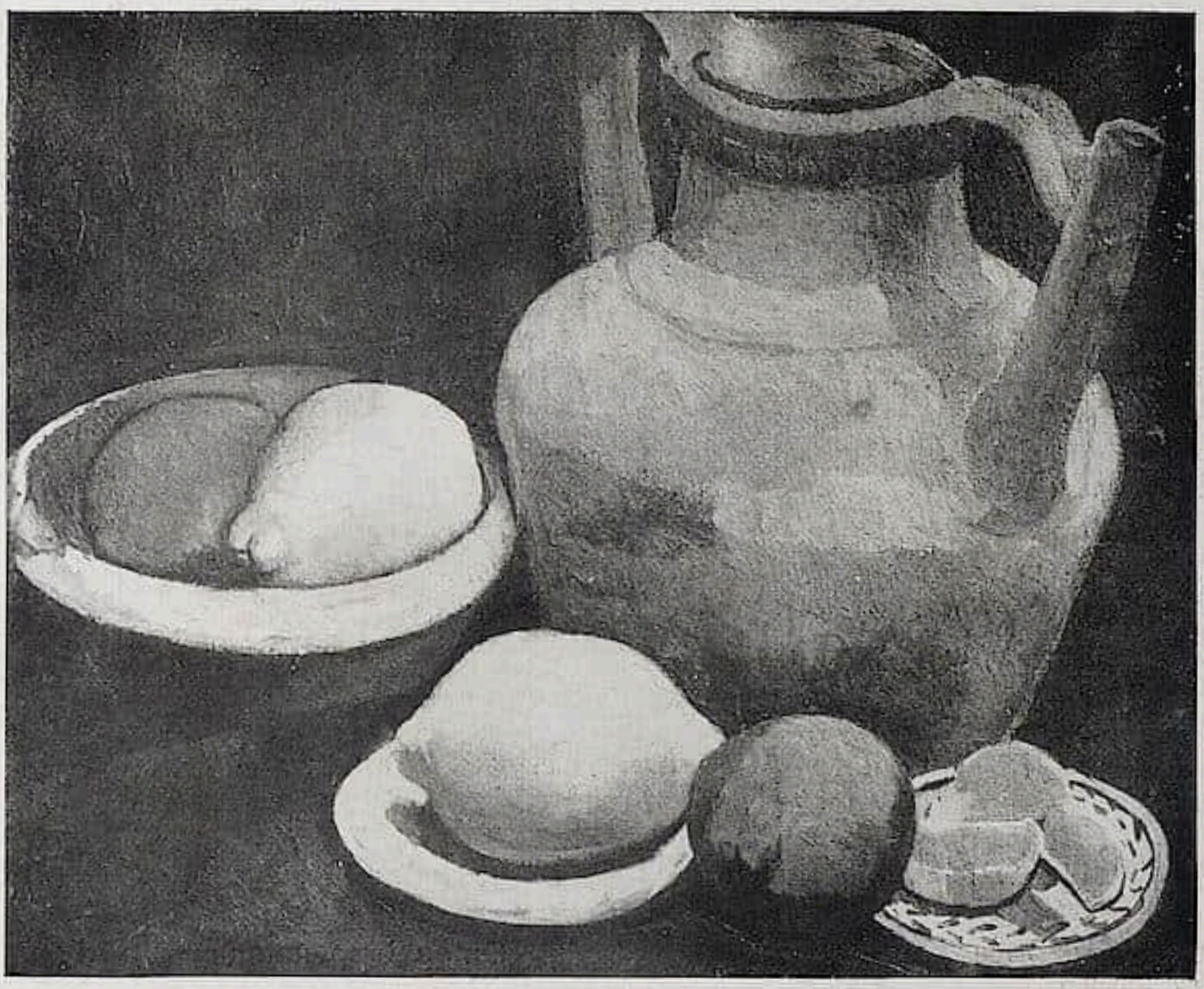


Abb. 8. Paula Modersohn. Stilleben mit Tonkrug und Zitronen.

ist das Dasein mit all seinen unerschöpflichen Inhalten und in all seinen Erscheinungen unbezweifelbar vollkommen. Er hat die Macht und die Kraft, die scheinbar nie zu vereinigenden Gegensätze, das Häßliche mit dem Schönen, das Gute mit dem Bösen, das Rohe mit dem Zarten werkhaft zu verbinden —, im Werke zum harmonischen Erscheinen und Wirken zu bringen. Das durch den kritischen Menschengeist rastlos zerspaltene Leben —, der schöpferisch-sinnliche Mensch, der Künstler nimmt es zur Hand und fügt es zur höchsten, zur fruchtbaren Einheit zusammen. Dies ist die Bedeutung des Künstlers in der Welt, und Paula Modersohn war eine der Wenigen, die sie groß und rein zum Ausdruck brachte.

Sie stand mit einer seltenen Unvoreingenommenheit inmitten des Lebens. Rings um sie zehrte schon die Krankheit der Selbstverneinung und des Zweifels an allem, durch die sich das Nahen der großen Zeitwende ankündigte. Immer mehr zogen sich die Menschen auf ihre engen Interessen und ihre umgrenzten Standpunkte dem Dasein gegenüber zurück, weil sie nicht mehr stark genug waren, inmitten der aufgewühlten und nun einander bekämpfenden Extreme zu stehen und die scheinbar ewig unversöhnlichen Gegensätze kraft ihres Willens zu harmonischem Wirken zu vereinigen. Immer mehr auch nahmen die Kunstschaffenden programmatisch bestimmte Standpunkte gegenüber der Kunst ein. Ihr Wesen war in den Seelen der meisten Künstler nicht mehr lebendig. Man erörterte es in hitzigen Streiten vor aller Öffentlichkeit; das Kunstschaffen

Abb. 9. Paula Modersohn. Stilleben mit Rosen und einer blaugestreiften Vase.

war zum Streiten über die Kunst entartet. Die Einzelnen rangen mit sich selbst und untereinander in erbittertem Kampfe, und während große Kräfte sich so vergeudeten, drängten sich unzählige Unverantwortliche vor und verdarben das Kunstgefühl der Zeit.

Vor diesem Hintergrunde steht Paula Modersohn mit ihrem Werke als eine leuchtende, kristallklare Erscheinung. Nichts ist an ihr und ihren Schöpfungen problematisch, nichts krampfiges Suchen und nichts ästhetische Mache. Während die Impressionisten in Farben exzellierten und Form und Inhalt darüber vernachlässigten —, während die Expressionisten die Inhalte und Formen zu analysieren begannen und die impressionistische Buntheit und Ideenzerfahrenheit belächelten —, während die Dichter ihre und der Mitmenschen Seelen durchwühlten und alle Geister sich mehr und mehr an künstlich geschaffenen Sensationen verbrauchten —, während ein sterbendes Menschenzeitalter noch einmal alle Stadien der Geschichte fiebernd reproduzierte und eine Eintagsgröße um die andere hastig aus sich gebar, um dem kommenden neuen Sein Zeichen einer hysterisch erstrebten Größe zurückzulassen, währenddem vollbrachte diese Frau ohne Aufwand und Aufsehen ihr zeitloses Werk.

Die Bilder, die sie schuf, könnten heute —, könnten auch vor hundert oder tausend Jahren entstanden sein. Sie haben dieselbe Zeitlosigkeit, dieselben Ewigkeitsmerkmale an sich wie die bäuerlichen Menschen des Moors, welches sie liebte —, wie die nährenden Mütter und die miteinander spielenden, einander ernsthaft bewahrenden Kinder

Abb. 10. Paula Modersohn. Zwei Kinder.

und wie das Land nebst seinen Blumen und Früchten, die es seit undenklicher Zeit in immer sich gleich bleibender Form und Fülle hervorbringt.

Es könnte sich der Wunsch in einem regen, zu wissen, wie Paula Modersohn wohl in der Gegenwart gestanden, welche Resonanz der neue Wille zu neuem Geist und neuer Form bei ihr gefunden hätte. Aber betrachtet man ihr Werk und ihr Leben, so wie es sich entfaltete und endete, so findet man die Antwort darin gegeben. Sie konnte sich weder der Kunst noch dem Leben von einem zeitlich begrenzten Standpunkte aus nähern. Das Ewige —, das ewig Schöpferische war in ihr lebendig und war ihr Gesetz, und zu seiner Erfüllung kam sie durch die Erfüllung ihrer selbst, so wie sie es in einem letzten Briefe an ihre Mutter ausdrückt:

„Daß ich für mich brause, immer, immerzu, nur manchmal ausruhend, um wieder dem Ziele nachzubrausen, das bitte ich Dich zu bedenken, wenn ich manchmal liebearm erscheine. Es ist ein Konzentrieren meiner Kräfte auf das Eine. —"

Das Eine, das war ihr die Kunst und untrennbar damit verbunden ihr Leben, mit dem sie das ganze Leben umfing.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Neuerwerbungen des Kunstgewerbemuseums in Danzig im Jahre 1918

Mit 36 Abbildungen | *Von HANS F. SECKER*

Mit einem Jahreshaushalt von 4500 Mark für Neuerwerbungen kann heutzutage ein Provinzialmuseum natürlich nichts anfangen; und um die Ankaufsmasse zu erhöhen, war während des Weltkrieges keine Stimmung und ist nun in der Zeit der großen Umwälzungen wahrhaftig kein Geld vorhanden. Es wäre überhaupt nicht an die geringste Fortentwicklung zu denken, wenn nicht ein paar großzügige Stifter und vertrauensvolle Leihgeber die Sammeltätigkeit unterstützten. Ihnen ist es zu danken, daß auch im letzten Kriegsjahr das Danziger Kunstgewerbemuseum ansehnlichen Zuwachs an Neuerwerbungen erhielt.

Ein Stück freilich, das als Ortsaltertum von Bedeutung für Danzig gewesen wäre, ging in andere Hände. Dennoch mag ihm in diesem Zusammenhang ein kleiner Nachruf gewidmet sein, zumal die Geschichte der berühmten „Signalpfeife der Danziger Seefahrerzunft" (Abb. 1) ein weiteres Interesse beansprucht und ein eigenartiges Licht auf das heutige Kunstgeschäftswesen wirft.

Die Pfeife ist von Otto v. Falke im III. Bande des Katalogs der Sammlung Richard v. Kaufmann (Berlin 1917) auf Seite 70/71 ausführlich beschrieben. Ob es sich, wie dort angenommen, um die Arbeit eines Danziger Meisters handelt, muß dahingestellt bleiben. Sicher ist, daß sich das merkwürdige Stück vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis zum Jahre 1891 ununterbrochen im Besitz der Danziger Seefahrerinnung befunden hat. Dann wurde es vom damaligen Altermann für 600 Mark an einen holländischen Kunsthändler verkauft und gelangte bald darauf durch Zwischenhand für wenige Tausende in die Sammlung von Richard v. Kaufmann-Berlin. Unter Leitung der Kunsthändler Cassirer und Helbing wurde diese Sammlung im Jahre 1917 am 4. Dezember und den folgenden Tagen in Berlin versteigert. Kurz vorher waren in westpreußischen Kaufmannskreisen zur Ermöglichung des Rückkaufs 16000 Mark gesammelt worden, welche Summe der hochherzige Mäzen Kommerzienrat A. Goldfarb-Pr. Stargard wäh-

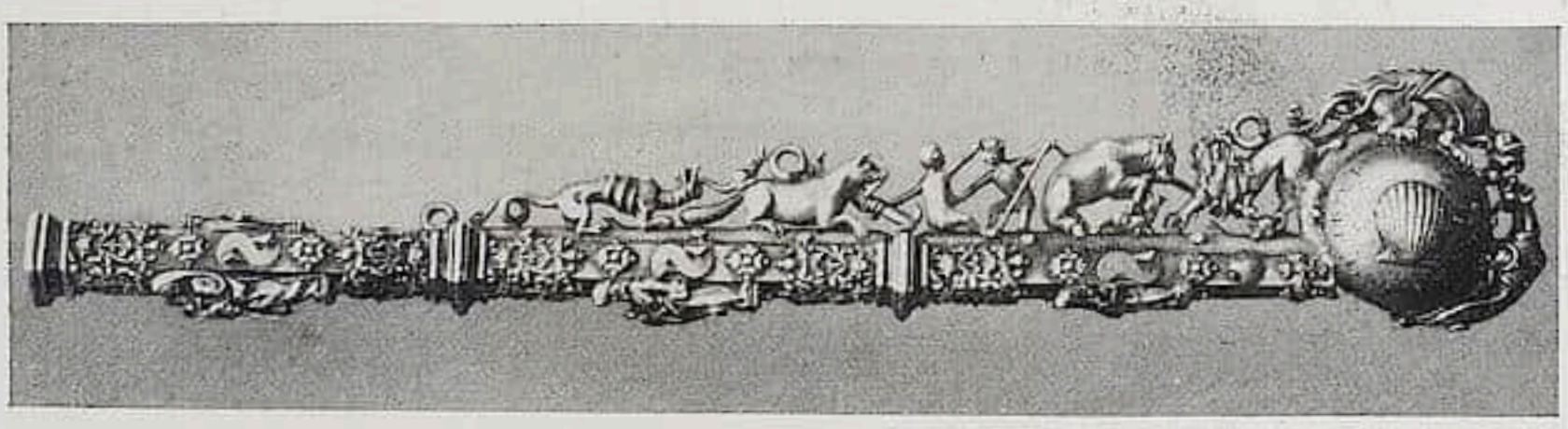


Abb. 1. Spätgotische Signalpfeife der Danziger Seefahrerzunft.

Abb. 2. Nautilusbecher der Danziger Reinholdsbrüderschaft.

Abb. 3. Willkomm der Danziger Bäckerinnung.

Abb. 4. Silberbecher der Danziger Brauerinnung.

Abb. 5. Danziger Silberkanne.

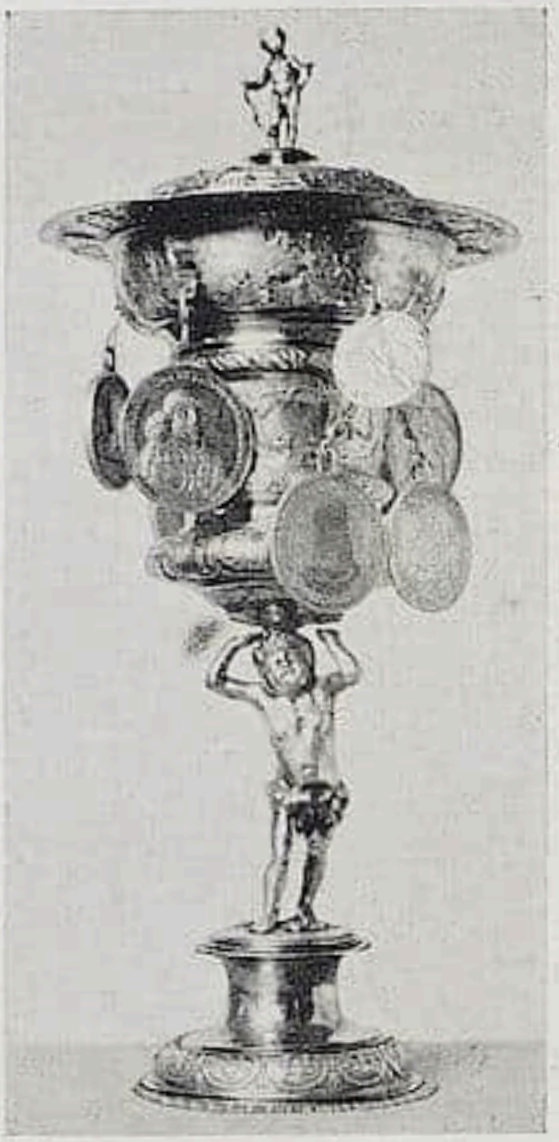


Abb. 6. Willkomm der Danziger Bäckerinnung.

Abb. 8. Danziger Mörſer, ſpätgotiſch.

Abb. 7. Gotiſcher Eimer aus der Danziger Eliſabethkirche.

Abb. 9 Thorner Bronzemörſer.

Abb. 10. Meißener Flaſche.

Abb. 11. Meißener Taſſe.

rend der Auktion aus eigenen Mitteln noch auf 58000 Mark erhöhte. Aber die Pfeife verblieb bei dem Gebot von 60000 Mark dem Berliner Kunſtmakler Dr. Pollak, der alſo das Stück mit dem üblichen Aufgeld von 10 % für 66000 Mark erſtand. Dieſer Händler hatte, wie es damals allgemein hieß und unwiderſprochen blieb, im Auftrage des außer Caſſirer und Helbing ebenfalls an der Auktion intereſſierten Berliner Kunſtſammlers Lippmann auf das Stück geboten. Er verſuchte gleich nach der Verſteigerung die ſilberne Pfeife mit geringem Nutzen wieder loszuwerden. Schon am 8. Dezember 1917 gelangte durch Vermittlung eines Zoppoter Kaufmanns und Kunſtſammlers an das Danziger Muſeum folgendes Telegramm: „Beſitzer feſtofferiert Pfeife bis 14. Dez. 66 000 Mark und Abguß“ (d. h. gegen Erlaubnis eines Galvano-Abguſſes! H. F. S.) „ſpäter erhöht ſich Preis auf 120 000 Dr. Pollak Kleiſtſtr. 6“ . . . . . Und jetzt, im Frühjahr 1919 teilt derſelbe Zoppoter Kunſtſammler auf die Frage, was aus der Seeſchifferpfeife geworden ſei, dem Danziger Muſeum mit, der derzeitige Beſitzer, Herr Lippmann-Berlin, habe ihm das Stück feſt für den Preis von 66 000 Mark bis 1. Mai 1920 offeriert und bis zu dieſem Termin leihweiſe anvertraut.

Wir beſchränken uns auf die öffentliche Feſtſtellung dieſer Tatſachen. . . . . Wohin aber nach Ablauf der erwähnten Friſt infolge der Minderwertigkeit des deutſchen Geldes die Danziger Pfeife wahrſcheinlich abwandern wird, darüber wird man wohl kaum im Zweifel ſein können. So geht es, wenn Ortsaltertümer nicht rechtzeitig für die Heimat gerettet werden.

Für dieſen Ausfall entſchädigen nun eine ſtattliche Reihe guter Silberarbeiten, deren Aufnahme in das Danziger Muſeum inzwiſchen gelang. Wir laſſen ihre Beſchreibung hier folgen und ſchließen ſodann die hauptſächlichſten Neuerwerbungen an Keramik,

Abb. 12. Meißener Teller.

Glas, Bernſtein und Textilien uſw. an. In allen Fällen, wo der Zuwachs außerheimatlichen Urſprungs iſt, handelt es ſich um Typen, die in unſerer Sammlung bislang gefehlt haben.

I. Edelmetall

1. Nautilusbecher der Danziger St. Reinholdsbrüderſchaft. Silber, getrieben und ziſeliert, teilweiſe vergoldet. Nürnberger Arbeit von Caſpar Beutmüller d. J. (Meiſter im Jahre 1612). Höhe 33 cm. Beſchau und Meiſterzeichen Roſenberg 3196 (Abb. 2).

Über ovalem, hohem Fuß mit getriebenen Wellen und Delphinen erhebt ſich eine von freien Bandranken umkleidete Säule, die den ſegelſchiffförmigen Becher trägt. Auf den Schiffsrumpf außen eingraviert eine ringsumlaufende Ranke ſowie auf der rechten Seite die Inſchrift „renov. d. d. V. B. E. Scharncke 1838". Auf dem Hinterteil ſtehen freiplaſtiſch fünf kleine Soldaten mit Musketen. Ein ſechſtes Figürchen, anſcheinend ein Schiffsjunge, ſitzt in den Rahen. Das geblähte Segel trägt außen eingraviert die Inſchrift „Eliſabeth Ginterin Gebohrne Boogaerdtin". Die auf den Maſt aufgeſchraubte Fahne zeigt die Jahreszahl 1690, die ſich wohl auf die Stiftung durch Frau Ginter bezieht.

Ständige Leihgabe der St. Reinholdsbank.

2. Silberner Prunkbecher der Danziger Bäckerinnung. Danziger Arbeit vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Meiſterzeichen verſtempelt, möglicherweiſe ein halbes B, ſo wie bei v. Czihak, Danzig Nr. 295. Aus dieſem Grunde und wegen der großen ſtiliſtiſchen Verwandtſchaft mit dem von Czihak als Fig. 11 abgebildeten Pokal aus dem Arſenalmuſeum in Moskau vielleicht auch als eine Arbeit des Meiſters Bartel Preis II († 1650) anzuſehen. Höhe mit Lanze 46 cm (Abb. 3).

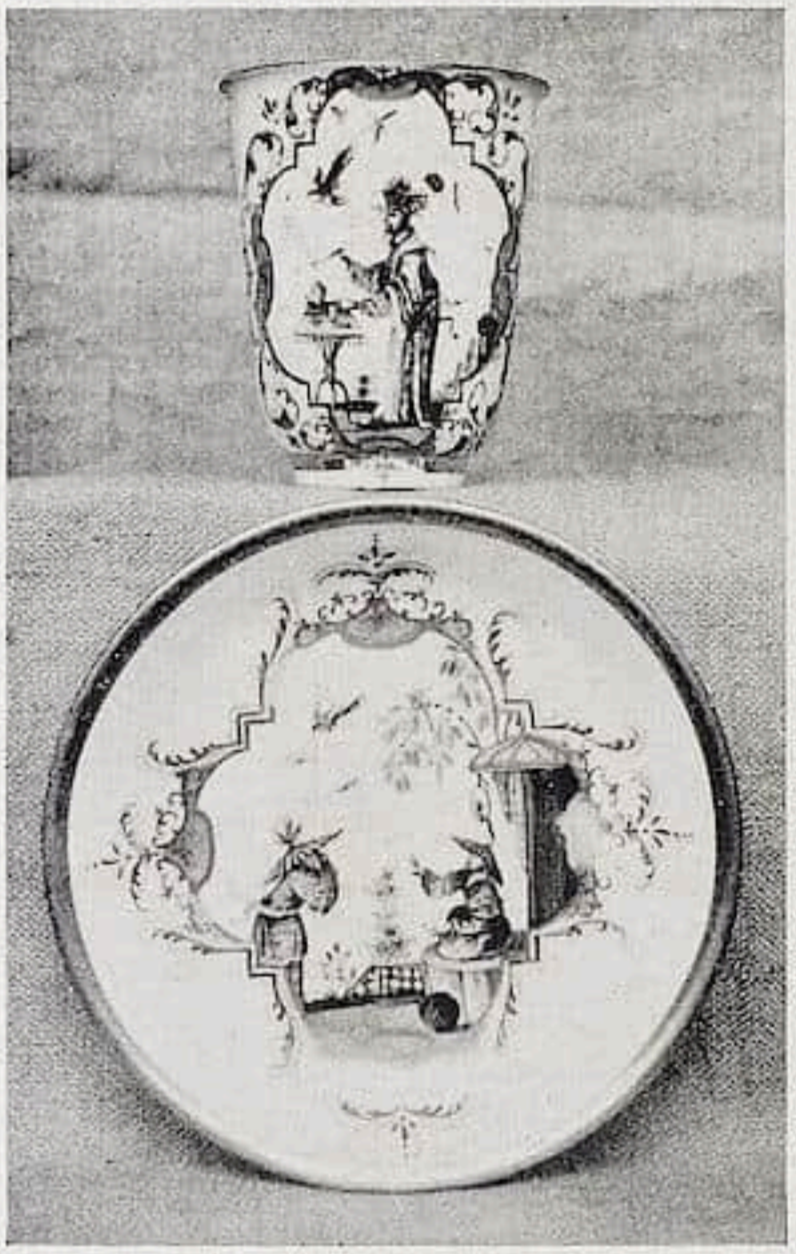


Abb. 13. Meißener Taſſe.

Abb 14. Meißener Taſſe mit dem Fürſten Radziwill.

Kegelförmiger, reichprofilierter Fuß. Unten getriebener Fries mit Puttenköpfen, Vögeln, Früchten und drei Kartuſchen mit den Namen Daniel Hamel, Daniel Hecker und Fridrich Lampe. Über einer tiefen Hohlkehle ein zweiter Fries mit drei Masken, Früchten und Schlangen, auf deren Rücken je eine Krähe ſitzt. Dann erhebt ſich über einem gebuckelten Knauf die reichgegliederte Kuppe, um deren eingeſchnürte Mitte ein breiter Fries mit Hirtenſzenen läuft. Auf dem unteren Wulſt drei Kartuſchen mit Flügelknaben, deren einer einen Mörſer hält, einer in eine Muſchel und der Dritte in ein Horn bläſt. Dazwiſchen, ebenfalls von Bandornamenten im Eiſenbeſchlagſtil umrahmt, drei runde Felder mit den Inſchriften: Jakob Schultz Elterman, Bartel Schmidt Compan und Andreas Gerike. Auf dem oberen Wulſt drei liegende Figuren von Tieren und Früchten umgeben und drei Kartuſchen mit Bruſtbildniſſen einer Frau und zweier Knaben. Es folgt der Deckel, bekrönt von der Freifigur eines Kriegers mit Lanze und Schild. Der Rand gezahnt. Auf dem Wulſt drei Kartuſchen mit Wildſchwein-, Bären- und Vogeljagd, und dazwiſchen Rundfelder mit den Namen Peter Gerike, Nickel Schulte und Hans Ruſſe. Darüber auf alle neun genannten Namen bezüglich, die eingravierte Umſchrift: „Dieſe 9 haben dieſen Becher in das Werk verehrt Anno 1631". Trotz aller handwerklichen Sorgfalt und äußerlichen Pracht eine in den Einzelheiten künſtleriſch ungelenke Leiſtung.

Ständige Leihgabe der Innung.

Abb. 15. Meißener Teller mit polnischem Reiter.

3. Silberner, z. T. vergoldeter Handbecher der Danziger Brauerinnung. Arbeit von Hieronymus Holl von Augsburg, der 1649 in Danzig Meister geworden, ebenda 1679 starb. Höhe 11,8 cm (Abb. 4). Im Boden neben dem Danziger Beschauzeichen als Meisterzeichen das verschlungene H O Z, das Czihak (Nr. 390) für den jüngeren Hieronymus Holl in Anspruch nimmt. Da dieser aber erst 1654 geboren, indes der Brauerbecher 1653 datiert ist, kommt hier nur der oben genannte als Meister in Frage. Auch aus stilistischen Gründen kann nur der ältere Holl als Schöpfer des Bechers angesehen werden wegen der technischen Übereinstimmungen mit dem von Czihak unter 352 a erwähnten Becher des Danziger Kunstgewerbemuseums. Dieser, 1649 datiert, trägt aber das bei Czihak unter 352 b abgebildete Zeichen, was bei dieser Gelegenheit berichtigt sein möge.

Der glatte, sich von einem unteren Durchmesser von 5 cm bis zu 8,5 cm oben verbreiternde Becher ist in feingefühlten Abständen mit zwei Reifen belegt. Zwischen diesen Schutzringen ist auf der einen Seite umgeben von ovalem Lorbeerkranz ein Bischof eingraviert, mit der Umschrift S. Nicolaus. Auf der anderen Seite steht in gleichartigem Kranz die Inschrift: „Jacob Schultz und Jost Rotcher Gewesne Elter Leute der Zunft der Brauer. 1·6·5·3."

Mit diesem Stück sind an Einfachheit und Schönheit der Form nur sehr wenige barocke Danziger Silberarbeiten vergleichbar, wie etwa der große Löffel von Matthias Pichell (Cicerone, IX Seite 234, Abb. 6) oder die Silberkanne von Jakob Beckhausen abgebildet bei Secker, Die Kunstsammlungen in Danzig, Verlag Bard, Berlin 1917,

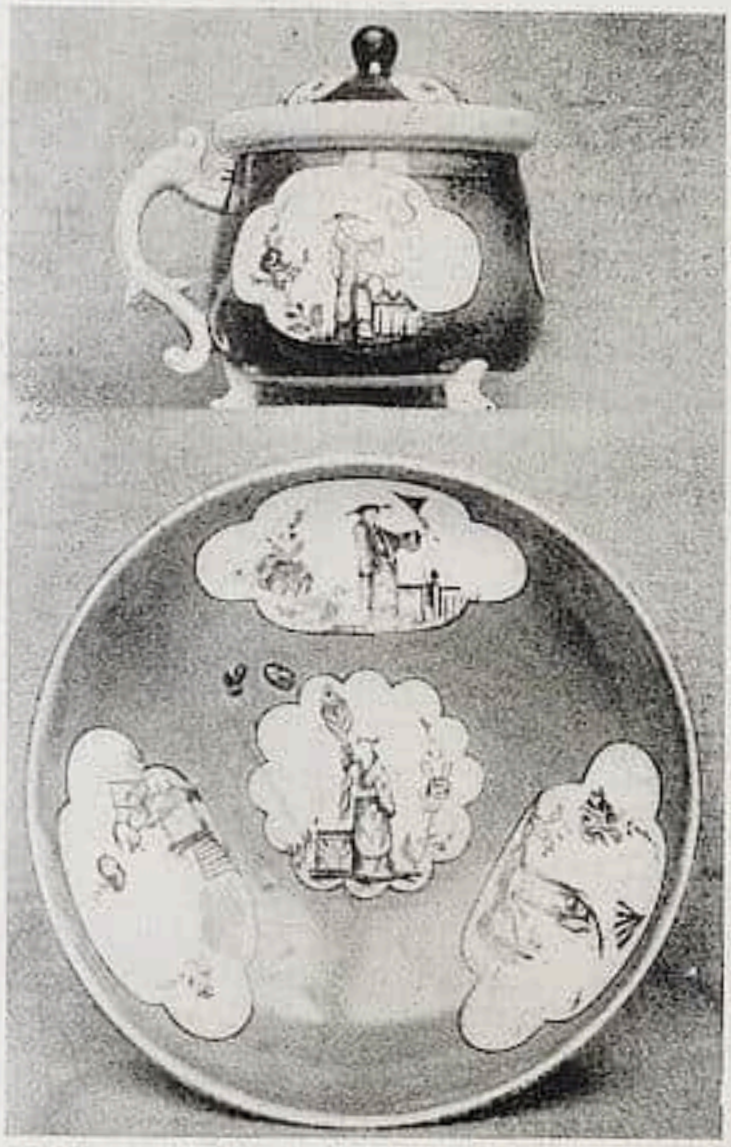


Abb. 16. Meißener Deckeltaſſe.

Tafel 24). Auch die nachfolgende Neuerwerbung zeigt noch, wie dieſer letztgenannte Meiſter gegen die ortsübliche Überladenheit im allgemeinen zurückhaltend blieb.

4. Silbervergoldete Deckelkanne mit eingelaſſenen Münzen. Arbeit von Jakob Beckhauſen (* Labiau 1647, † Danzig 1707). Höhe 28 cm (Abb. 5). Stadtzeichen und Meiſterzeichen J B H (Roſenberg Nr. 543). Über kurzem mit Akanthus graviertem Fuß erhebt ſich die birnförmige Kuppa, in deren Wand gleichmäßig verteilt 35 altgriechiſche und römiſche Münzen ſo eingelaſſen ſind, daß ihre Kehrſeiten im Inneren erkennbar bleiben. Zwiſchen den Münzen läuft netzartig eine Guirlande gravierter Blätter und Früchte. Bei dem verwandten, aber zylinderiſchen Münzenbecher der Krakauer Sammlung Czartoryski desſelben Meiſters (Czihak, Danzig Nr. 377,8) ſind dieſe Früchte getrieben. Auch iſt dort der Henkel reliefiert, während er hier die wundervolle Einfachheit der typiſch Beckhauſenſchen Form bewahrt. Der Deckel zeigt wieder acht antike Münzen außen am Rande und wird von einem aufrecht ſtehenden Tannenzapfen bekrönt. Im Boden innen eingelaſſen ein Sigismund-Taler.

Geſchenk der Herren Kaufmann Brämer, Kfm. Borſchke und Kfm. Kittler in Danzig, und der Herren Kommerzienrat Herzfeld-Graudenz und Kommerzienrat Winkelhauſen-Pr. Stargard.

5. Silberner, in den Hohlkehlen vergoldeter Willkomm der Danziger Bäckerinnung. Arbeit von Michael Dietrich (Danzig * 1673, † 1741). Höhe 36,5 cm (Abb. 6). Am Trinkrand Stadtzeichen und Meiſterzeichen M. D. Auf kegelförmigem, profiliertem Fuß ſteht ein ſilbergetriebener Bacchusknabe mit vergoldetem Rebenkranz um die Lenden. Zu ſeinen Füßen liegen Trauben. Mit dem bekränzten Kopf und den erhobenen Händen trägt er die reichprofilierte Kuppa, um deren Mitte ein Reliefſtreifen mit drei Rokokolandſchaften in Kartuſchen läuft, während unter dem Trinkrand ringsum eine Landſchaft mit Bacchusknaben und Faunen zu ſehen iſt. In dieſen oberen Reliefſtreifen ſind ſpäter rückſichtslos Öfen eingenietet worden, die eine goldene und acht

Abb. 17. Meißener Doſe.

Abb. 19. Proskauer Figur.

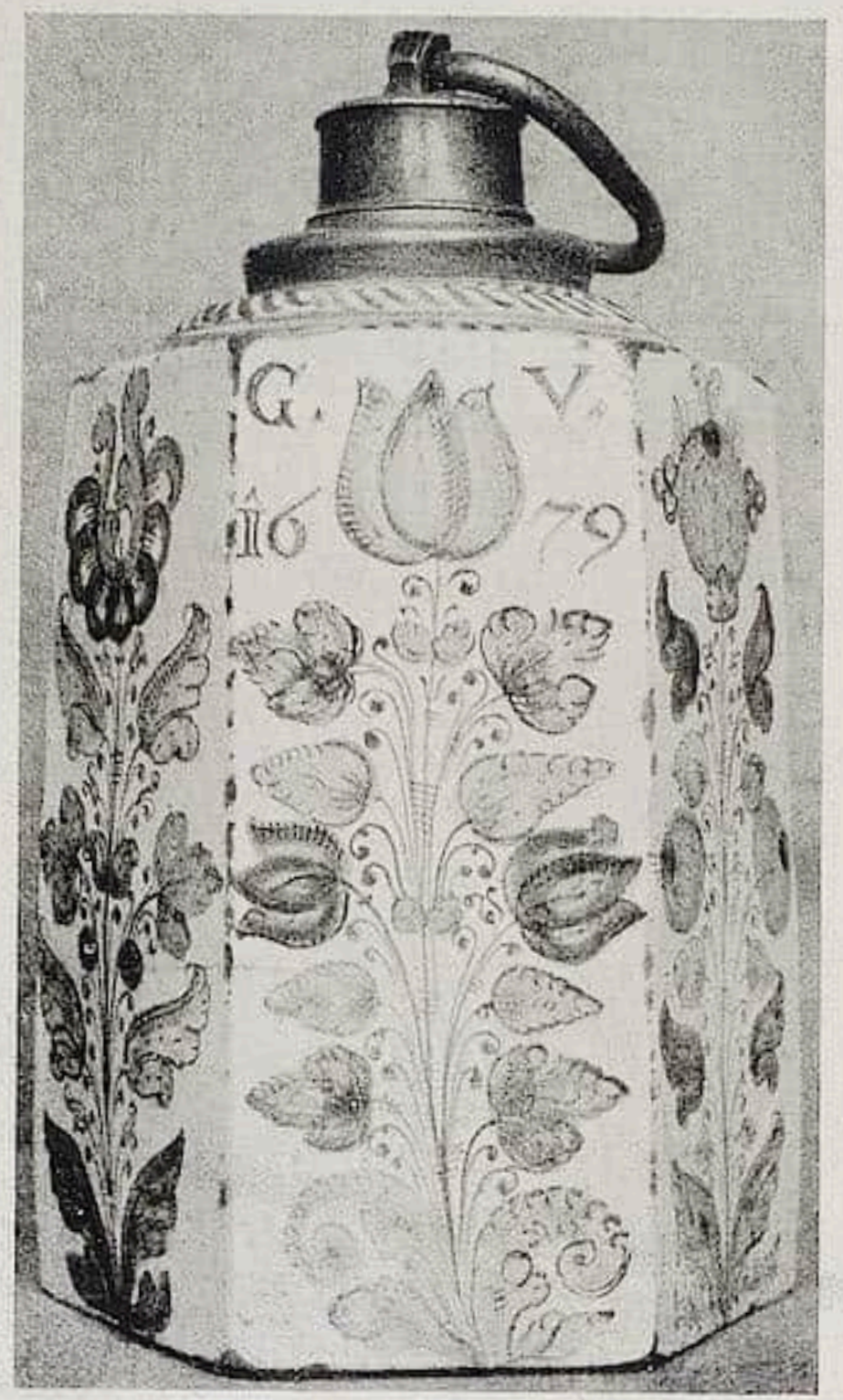


Abb. 18. Schlesischer Fayencekrug.

Abb. 20. Proskauer Leuchter.

Abb. 21. Sinceny-Waſſerkran.

Abb. 23. Nürnberger Kanne.

Abb. 22. Straßburger Fayence-Platte.

ſilberne Münzen anhangen haben. In die drei Hohlkehlen des Bechers ſind folgende Inſchriften einpunktiert: „Anno 1710 : den 8. Dezember iſt Dieſer Pocal der Brüderſchaft zu Ehren geſtiftet worden. — Zu Dieſer Zeit Wercks Patron Geweſen Herr Conſtantin Ferber. Die Beiſitzer Daniel Ferber. Michael Troſin. Die Altgeſellen Johan Boltenhagen. Paul Harwart." Der flache, überſtehende Deckel hat einen Durchmeſſer von 16,5 cm und iſt mit feinem Bandelwerk und drei Kartuſchen geziert, die drei verſchiedene Faſſungen von Venus und Amor zeigen. In der Mitte ſteht auf kleinem Sockel die Freiplaſtik des Erosknaben mit Bogen und Köcher. — Das Ganze ein techniſches Meiſterwerk von vollendeter Durchbildung der Einzelheiten.

Ständige Leihgabe der Innung.

6. Silbernes Beſteck, Meſſer und Gabel in Lederfutteral. Die Stiele haben Rokokoverzierung und das Meiſterzeichen I. W. Herkunft Danziger Werder. Das reich gepreßte Leder trägt die Inſchrift „Jacob Schroeter Anno 1772 den 17. September". Länge 24 cm.

Abb. 24. Creußener Schraubkrug.

7. Zwei gleichförmige ſilberne Kerzenleuchter, Danziger Arbeiten von Meiſter Carl Ludwig Berend (Danzig * 1728, † 1804) und Carl Ludwig Meyer (Danzig * 1740, † 1803). Mit Stadtzeichen und den Meiſterzeichen (v. Czihak, Nr. 476 und 506). Schöne einfache Säulenform mit quadratiſchem Sockel und Perlſtäben. Höhe 18 cm.

Abb. 25. Winterthurer Krug.

Geſchenke von Hofjuwelier Erich Stumpf-Danzig.

8. Silberne Kuchenſchaufel mit Danziger Stadtzeichen und dem Stempel des Meiſters L. Raths (genannt 1860—79) mit getriebener Reben- und Roſenranke und zwei ovalen Medaillons; in dem einen ein Putto, Ähren zuſammenbindend, im anderen ein Putto mit Trauben. Eine größere getriebene Traube mit Blättern iſt da aufgelegt, wo der Stiel in die flache Schaufel übergeht. Geſamtlänge 32 cm.

II. Sonſtiges Metall

1. Ein gotiſcher Eimer (Weihwaſſerkeſſel?) aus Bronze, ſtammend aus der Eliſabethkirche in Danzig (Abb. 7). Höhe ohne Henkel 21 cm. Boden etwas gewölbt, ohne Setzrand. Schön verlaufende Glockenform mit vier ſchmalen Rippen. Zwiſchen den beiden mittleren ein gravierter Fries eng aneinander gereihter

Abb. 26. Glas (Röm. Kaiſerzeit).

Minuskeln „n“. Der Henkel ſechskantig, in Form eines Dreipaſſes, oben mit einem Ring verſehen.

2. Spätgotiſcher Mörſer aus Bronze, Höhe 23,5 cm (Abb. 8). Schwere, einfache Form, ſich nach oben etwas erweiternd und in gotiſch profilierten Rand auslaufend. An der einen Seite unter dem überſtehenden Rand ein rechteckiger Griff, gegenüber ein zweiter Griff in Geſtalt eines kleinen maſſiven Waſſerſpeiers. Der Zylinder iſt in der Mitte durch eine wagerechte Rippe geteilt, die durch ſechs ſenkrechte Rippen frührenaiſſancemäßig durchſchnitten wird. In den ſo entſtehenden Feldern gotiſche, z. T. ſtark abgenutzte Figürchen und antike Köpfe in Hochrelief.

3. Barockmörſer aus Bronze, Höhe 37,2 cm (Abb. 9). Meiſter: Auguſtinus Koeſche (Kozie); ein Glockengießer, der nach B. Schmid aus Glogau ſtammt, 1641 Thorner Bürger wurde, in Poſen und Weſtpreußen tätig war. — Der Mörſer iſt am Fuß und Rand reich profiliert und ſeitlich mit zwei wagerechten Griffen verſehen, die in Delphinköpfe auslaufen. Am Rumpf zwei ringsumlaufende Schriftfriese und dazwiſchen ein breiter Streifen mit erhabenen akanthusähnlichen Blättern. In einem Oval, das von geflügeltem Engelskopf bekrönt wird, die Inſchrift: „Auguſtinus Koeſche mich gos fecit me“. In den Friesen ſteht: „O Menſchn Hinget Di Zedt. Herkomp Der Dot“ und „Turechdt Un Fertegod 1651“.

Abb. 27. Glas (Röm. Kaiſerzeit).

4. Meſſingne Innungstruhe und Zunftſchild der Schuhmacherinnung in Preuß. Holland. Länge 36,5 cm. Rechteckig, mit Rokoko- und Bandornament. Eingraviert Meiſter- und Geſellennamen und die Jahreszahl 1786. Das Schild mit maſſivem Meſſingſtiefel datiert 1817.

5. Eiſerne Uhrſtänder u. a. aus der Berliner Eiſengießerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts.

6. Neuzeitliche Plaketten von Gies-München.

III. Keramik

1. Frau Selma Goldfarb-Gabe: Frühe Meißener Porzellane. a) Achtſeitige Flaſche mit chineſiſchen Blumen und Inſekten meergrün und eiſenrot bemalt, Höhe 23 cm (Abb. 10). b) Taſſe mit auf-

gelegten Akanthusblättern und Goldverzierung (Abb. 11). c) Großer flacher Teller (Durchmeſſer 28,5 cm) mit chineſiſchen Streublumen; am Rande vier Goldkartuſchen mit kleinen Chineſenſzenen (Abb. 12.) d) Hohe Taſſe mit Chinoiſerie in goldenen Kartuſchen bunt bemalt (Abb. 13). e) Zweihenklige hohe Taſſe mit aufgelegtem, vergoldetem Rebſtock und Vögeln; die Untertaſſe mit galoppierendem Reiter und dem fürſtl. Radziwillſchen Wappen bemalt (Abb. 14). f) Weißer Teller mit durchbrochenem Rand (Durchmeſſer 24,5 cm), im Spiegel polniſcher Reiter in lila Malerei (Abb. 15). g) Deckeltaſſe mit Henkel und drei Füßen, dunkelblau mit ausgeſparten weißen Kartuſchen, in die bunte Chinoiſerie gemalt iſt (Abb. 16).

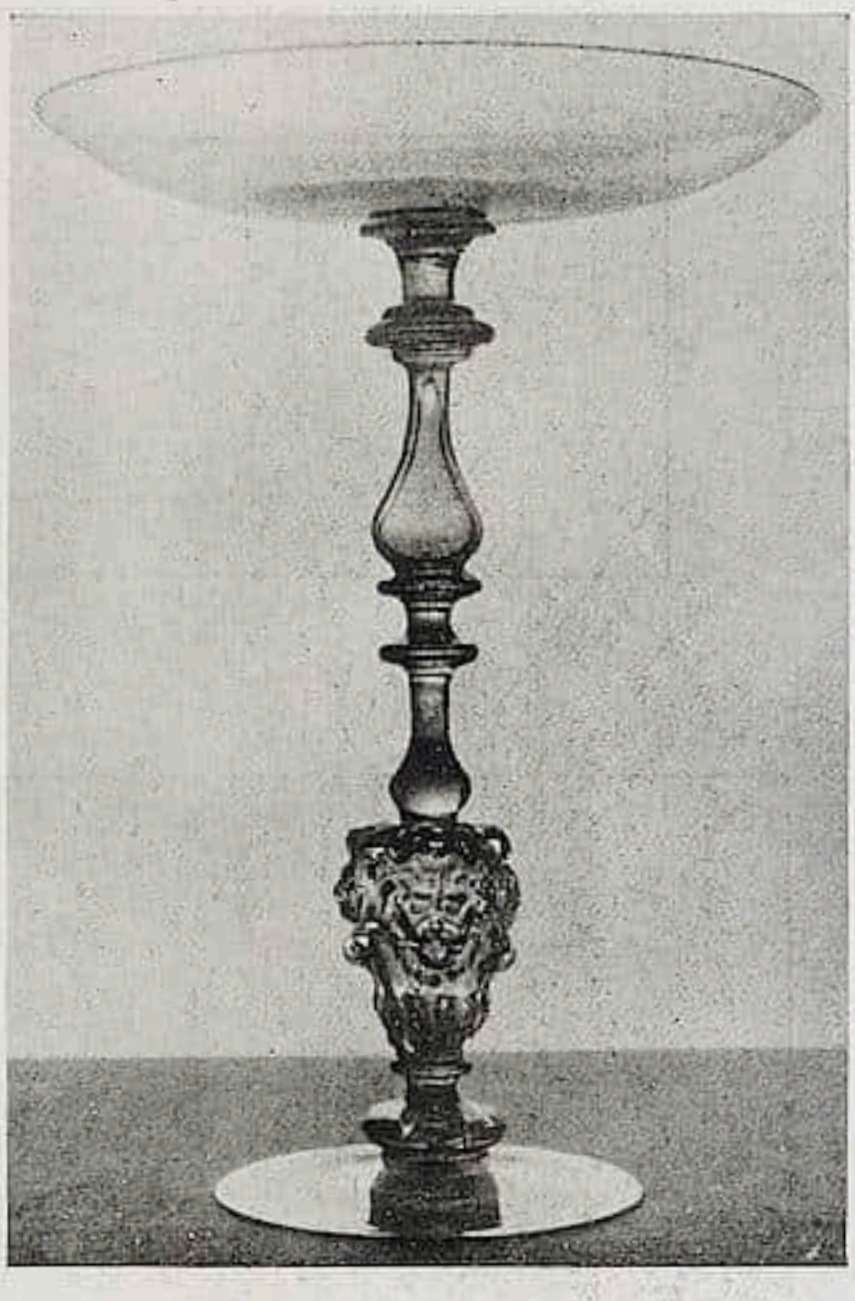


Abb. 28. Venezianiſches Glas.

2. Flache Meißener Deckeldoſe, Porzellan, in chineſiſcher Form, mit Gold und bunter Chinoiſerie; im Boden die ſeltene blaue Marke K. P. F. (Abb. 17).

3. Meißener Porzellanplakette in Wedgwoodmanier. Auf blauem Grunde das weiße Reliefbildnis Böttgers nach dem Medaillon, das nach Böttchers Tod in Steinzeug angefertigt wurde und deſſen Ähnlichkeit trotz der Umſchrift angezweifelt werden muß, da der Erfinder nicht mehr als 37 Jahre alt wurde.

4. Porzellandoſe in Fiſchform, ſilbermontiert; Mennecy, Mitte des 18. Jahrhunderts.

5. Porzellantaſſe mit Anſicht des Friedrich-Wilhelm-Schützenhauſes zu Danzig 1851.

6. Schleſiſcher Fayencekrug mit Zinnverſchluß, ſchöne ſechsſeitige Form mit leuchtender Blumenbemalung. An einer Seite die Aufſchrift G. V. 1679; Höhe 22 cm (Abb. 18).

7. Schleſiſcher Fayenceteller mit grüner Weintraubenbemalung und derſelben Jahreszahl 1679.

8. Römiſche Ritterfigur mit Schild auf Sockel, bemalte Fayence; im Boden die Proskauer Marke D. P. (Abb. 19).

9. Roccail-Leuchter mit nacktem Putto auf rundem Sockel, rötlich bemalte Fayence; im Boden die Proskauer Marke P der Friderizianiſchen Zeit (Abb. 20).

10. Großer Fayence-Waſſerkran, in Rouenfarben bemalt, geriefelt, mit Delphinen, Muſcheln und menſchlichem Geſicht. Höhe 46,5 cm. Im Boden die Marke von Sinceny, 18. Jahrhundert (Abb. 21).

11. Große Straßburger Fayenceplatte, Rand geſchweift, mit chineſiſcher Landſchaft bunt bemalt, ohne Marke. Länge 47,5 cm (Abb. 22).

12. Nürnberger Fayencekanne mit gedrehtem Henkel, Zinndeckel und Setzrand aus Zinn, hellblaue Glaſur, blau geblümt, Höhe 25 cm (Abb. 23).

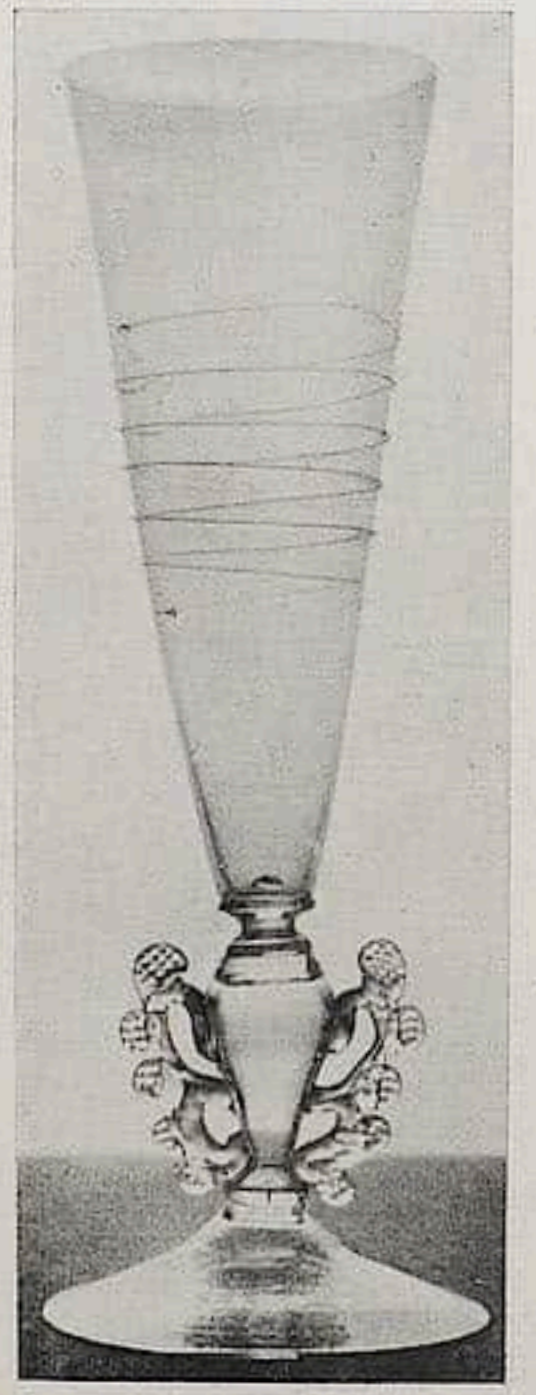


Abb. 29. Venezianiſches Glas.

Abb. 31. Barockglas mit Email.

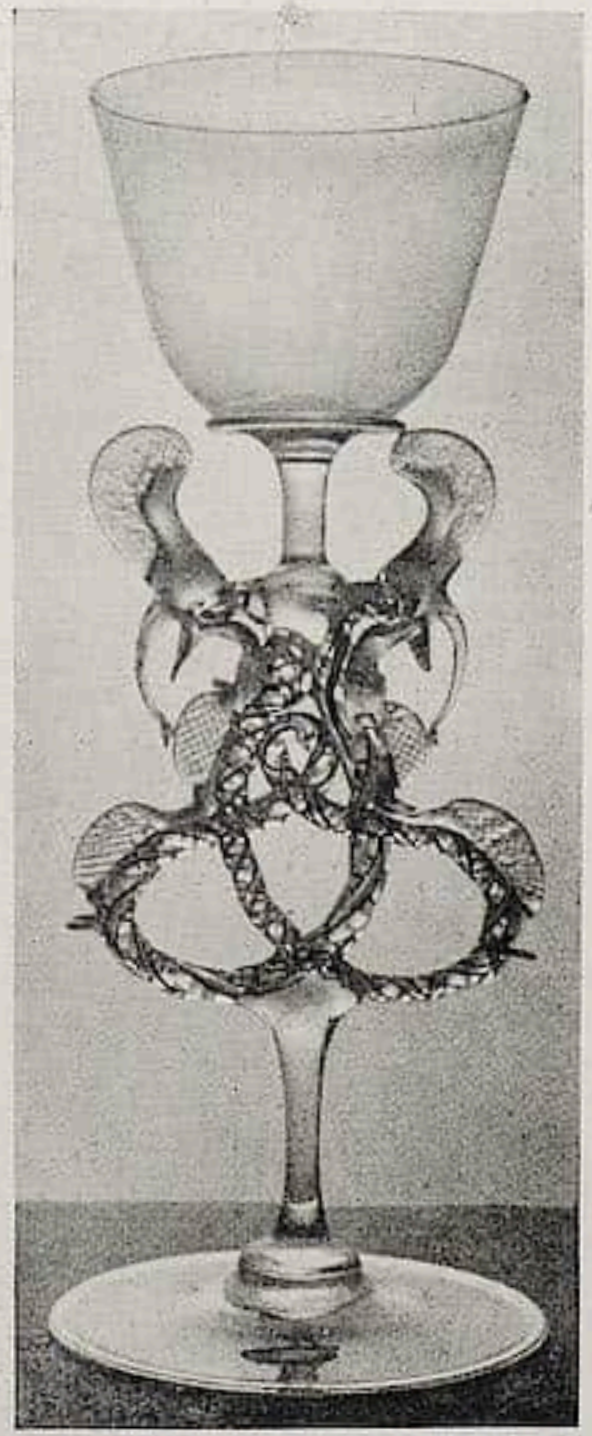


Abb. 30. Deutſches Flügelglas.

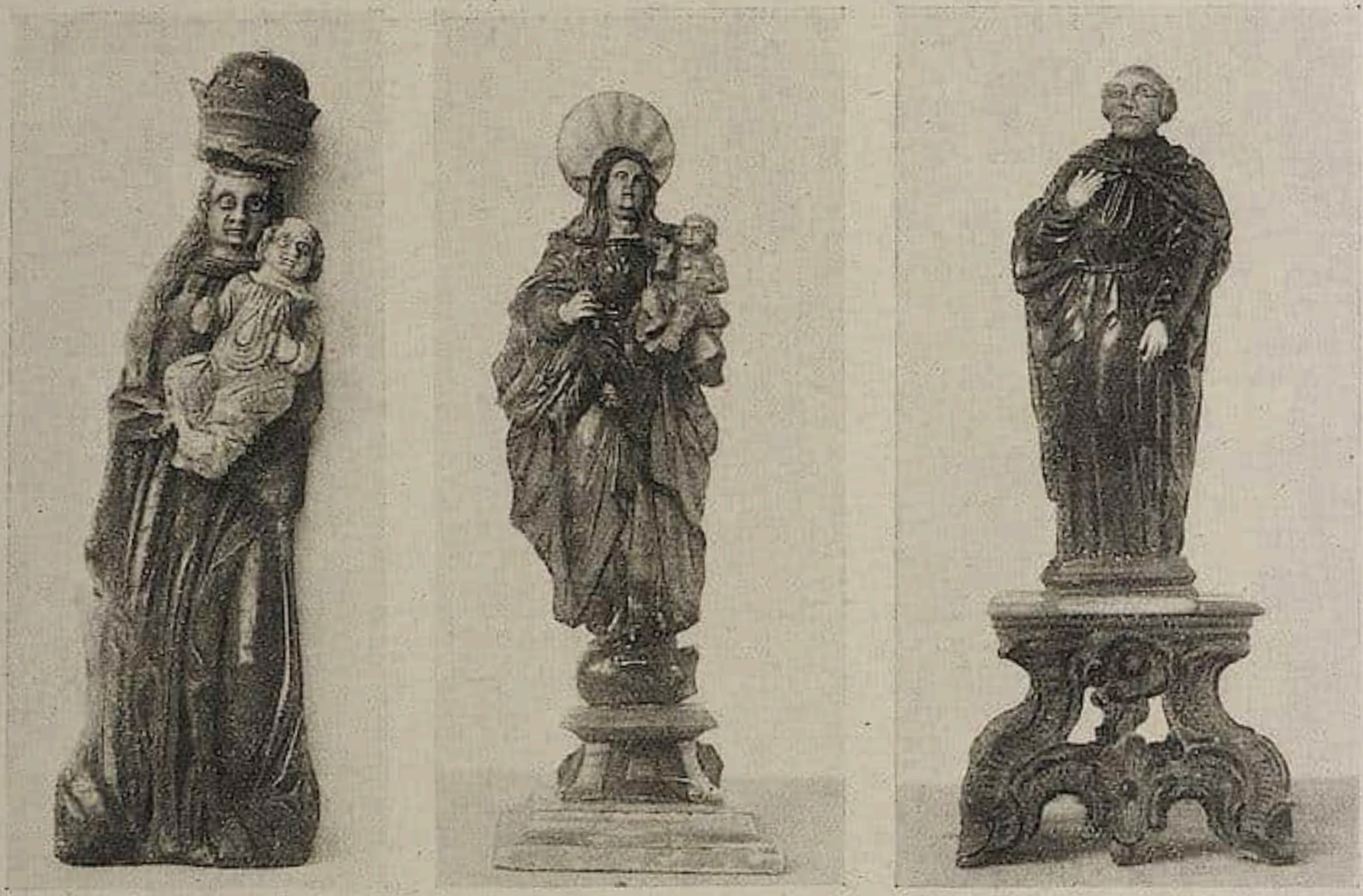


Abb. 32. Abb. 34. Abb. 33.

Nordoſtdeutſche Bernſteinfiguren.

13. Königsberger Fruchtſchale in Form eines ovalen Korbes auf Unterſatz mit geflochtenem Rand. Steingut nach engliſcher Art. Im Boden das eingepreßte K.

14. Danziger Kachelofen mit manganbrauner Malerei. (Abgebildet im Cicerone 1915, S. 287, Abb. 36a.) Geſchenk des Herrn Kaufmann Jewelowski, Danzig.

15. Creußener Schraubkrug mit Zinnverſchluß, ſechsſeitig, bunt emailliert. Ein Seitenfeld zeigt in ſchöner, raumfüllender Stiliſierung auf blauem Grunde einen Pelikan, drei Junge mit ſeinem Blut fütternd, und darüber die Jahreszahl 1664 (Abb. 24).

16. Winterthurer Henkelkrug, buntglaſierte Hafnerarbeit aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, mit Setzrand und Deckel aus Zinn. Höhe 34 cm. Aus der Sammlung A. v. Oppenheim Nr. 107 (Abb. 25).

IV. Glas

1. Zwei iriſierende Glasflaſchen der römiſchen Kaiſerzeit (Abb. 26/27).

2. Zwei venezianiſche Gläſer des 16. Jahrhunderts, eine Schale auf hohem Fuß mit Löwenköpfen und ein ſpitzes Flügelglas (Abb. 28/29).

3. Ein hohes deutſches Flügelglas, die Schlingungen mit roter und weißer Fadeneinlage, 17. Jahrhundert (Abb. 30).

4. Geſchliffenes Barockglas mit bunter Emailverzierung. Gute Form (Abb. 31).

Abb. 35. Seidendecke, Danziger Stickerei aus dem 17. Jahrhundert.

V. Bernſtein

Norddeutſche Arbeiten des 17.—18. Jahrhunderts.

1. Figur in Lederfutteral, Maria mit Kind, ſtehend, Höhe 14,5 cm (Abb. 32); rohe Arbeit. Das Kind und Geſicht der Maria aus hellgelbem, alles übrige aus goldrotem Bernſtein.

2. Freiſtehende Apoſtelfigur auf hölzernem Roccailſockel. Kopf aus hellem, Gewand aus rotem Bernſtein; die Hände aus Elfenbein. Höhe 18 cm (Abb. 33).

3. Freiſtehende Maria mit dem Kind. Sie tritt auf den Kopf des Böſen, der auf geſchweiftem Sockel liegt. Kind, Heiligenſchein, Geſicht und Hände in gelblichem, das übrige in rotem, durchſichtigem Bernſtein. Höhe 17,6 cm (Abb. 34).

4. Bernſteinpetſchaft in Fläſchchenform, goldmontiert. Daran erhabene Putten auf Delphinen.

VI. Textilien

1. Familie v. Schumann-Stiftung. Seidenſtickereien nach italieniſchen Vorbildern, angefertigt im 17. Jahrhundert von Maria v. Schumann, geb. Köſeler, der Frau des

Danziger Ratsherrn Gabriel v. Schumann. a) Große reichverzierte Tischdecke, 2,12 mal 1,73 m. Mittelstück brauner Atlas, Rand gelbe Seide. Füllhörner mit Blumenranken, Vögeln und Insekten. Nadelmalereien in der Mitte: Geburt Christi, an den Seiten: Verkündigung, Taufe Christi, Ölberg, Gang nach Emaus. Neben der Verkündigung zwei kleine Medaillons, mit den Bildnissen des Ratsherrn v. Schumann und seiner Frau, der Verfertigerin der Stickerei (Abb. 35). b—h) Sieben kleine Nadelmalereien in schwarzem Holländer-Rahmen. Dargestellt sind in Seidenstickerei die Austreibung aus dem Tempel, Christus auf Tabor, Christus bei Maria und Martha, Versuchung des Antonius, der Englische Gruß, Maria mit dem Jesus- und Johannesknaben und eine Allegorie des Friedens.

2. Zwei Kelchdecken, Seidenstickereien, eine mit der Jahreszahl 1738, wahrscheinlich westpreußische Klosterarbeiten.

3. Brautkleid aus der Zeit um 1800 in weißem Mull mit künstlerischer Weißstickerei.

VII. Verschiedenes

1. Frau Dolle geb. Stoddart-Stiftung. Aus dem Nachlaß von Fräulein Hopp überwiesen eine große Zahl kleiner Schmucksachen, silberner Bestecke Danziger Beschau, einer silbernen Geldbörse und Sparbüchse, Ringsteine mit eingeschliffenen Familienwappen usw. Zum Teil aus dem 18. Jahrhundert, zumeist aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammend.

2. Drei kleine Wachsreliefs, Danziger Persönlichkeiten darstellend. a) Carl Friedrich v. Gralath, Bürgermeister von Danzig (1741—1818); b) Charlotte C. B. v. Gralath, geb. Davisson (1760—1805); c) Daniel G. Davisson, Vater der vorigen, bezeichnet 1783.

Abb. 36. Idolino der Chibcha.

3. Miniaturbild auf Pergament, darstellend Carl Friedrich v. Gralath.

4. Ein Stockgriff aus Buchs, Doppelkopf eines Mannes und einer Frau, Biedermeierzeit.

5. Ein Idolino aus heidnischer Zeit, reines Gold, von den Chibcha, den alten Bewohnern des Hochtals von Bogota in Kolumbien. Geschenk von Geheimrat Albert Carsten-Langfuhr (Abb. 36).

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Die Frankfurter Meſſe und der Kunſthandel

Die Stadt Frankfurt a. M. hat ſich entſchloſſen, an die große Tradition ihrer Geſchichte wieder anzuknüpfen und die uralte Frankfurter Meſſe wieder aufleben zu laſſen. Die erſte Meſſe ſoll ſchon in dieſem Jahre vom 1. bis 15. Oktober 1919 ſtattfinden, der im Frühjahr bereits die zweite, die Oſtermeſſe, folgen ſoll. Im Gegenſatz zu Leipzig, das auf ſeinen Muſtermeſſen das ganze, vielfach qualitativ chaotiſche Produktionsgebiet aller Branchen umfaßt und in dieſer Univerſalität auch für die kommenden Zeiten unerreichbar daſtehen dürfte, wird man in Frankfurt a. M. beſtrebt ſein, die Frankfurter Meſſen zu einem Umſchlagplatz hochwertiger Qualitätsware zu machen.

Als vollſtändig neuer Meßfaktor wird in Frankfurt ſchon in dieſem Jahre der Kunſt- und Antiquitätenhandel vertreten ſein. Frankfurt a. M. hat ſich in den letzten Jahren zu einem ſo bedeutenden Handelsplatz für Kunſt und Antiquitäten entwickelt, daß es den Vergleich ſelbſt mit Berlin und München nicht zu ſcheuen braucht. Mit bemerkenswerter Freude folgten die Vertreter des Frankfurter Kunſthandels der Einladung der Meſſeleitung, durch eine Geſamtausſtellung nur hochwertiger Kunſtgegenſtände repräſentativ auf der Meſſe vertreten zu ſein und daneben in ihren Geſchäftslokalen eigene Ausſtellungen zu zeigen. Dieſe Geſamtausſtellung wird nicht, wie die der übrigen Branchen, in der rieſigen Feſthalle untergebracht ſein, ſondern das vornehme Palais Oppenheimer auf der Bockenheimer Landſtraße in beſter Lage der inneren Stadt beziehen, das die Meſſeleitung dem Entgegenkommen des Frhrn. v. Goldſchmidt-Rothſchild verdankt. Die Ausſtellung ſelbſt wird unter der Mitarbeit der Frankfurter Muſeumsdirektoren nach rein künſtleriſchen Geſichtspunkten zuſammengeſtellt und dürfte neben den Vertretern des deutſchen Handels auch viele Kunſtfreunde in ihren Räumen zuſammenführen. Die Frankfurter Veranſtaltung ſoll außerdem durch Beteiligung des übrigen deutſchen Kunſthandels noch weſentlich vermehrt werden, dem Einladungen dieſer Tage zugehen werden. Es iſt geplant, die verſchiedenen Zentren des deutſchen Kunſthandels, ähnlich wie die der Frankfurter Vertreter in repräſentativen gemeinſamen Abteilungen ebenfalls im Palais Oppenheimer unterzubringen.

Gleichzeitig mit der Ausſtellung des Handels wird eine hervorragende Ausſtellung von vorwiegend deutſchen Kunſtwerken aller Epochen durch den Frankfurter Privatbeſitz veranſtaltet werden. Dieſe Schau ſoll hauptſächlich ſolche Arbeiten zeigen, die trotz hoher künſtleriſcher Qualität noch nicht international ſo gewertet werden, wie etwa die Meiſterwerke der italieniſchen Renaiſſance oder des franzöſiſchen Rokoko. Eine weitere Sonderausſtellung wird in der Feſthalle das moderne Kunſtgewerbe in weitem Umfange vereinigen. Der deutſche Kunſt- und Antiquitätenhandel ſollte ſich unter keinen Umſtänden der Erwägung verſchließen, daß er durch rege Beteiligung an dieſer einzigartigen Veranſtaltung nicht nur dem allgemeinen deutſchen Wirtſchaftsleben, ſondern in erſter Linie ſich ſelbſt Anregungen und Kräfte zuführt, die für ſeine weitere Entwicklung nur ſegensreich ſein können.

* * *

Die obige Tatſache bedeutet mehr als man zuerſt annehmen möchte. Sie iſt der erſte entſchiedene Verſuch, den Kunſthandel in den Dienſt unſerer Auslandsbeziehungen zu ſtellen und ihm im Geiſte der notwendigen Gegenſeitigkeit unter den Völkern eine bedeutſame Rolle zuzuweiſen. Über dieſes Thema iſt an dieſer Stelle ſchon mehrfach geſprochen worden.

Die Schriftleitung.

Sammlungen

Die moderne Galerie in Berlin

Berlin iſt um ein Muſeum moderner Kunſt reicher geworden. Daß die Magazinräume der Nationalgalerie zum Brechen angefüllt waren, verſteht ſich von ſelber, zumal unter den verſchiedenen Geſichtspunkten, unter denen früher geſammelt wurde, auch der maßgebend war, daß nationale Kunſt mehr nach Inhalt als nach Qualität gewählt wurde. Zweimal konnte ſchon aus der überheizten Maſchine Dampf abgelaſſen werden: zuerſt als die Schlachtenbilder ins Zeughaus kamen, dann als die Bildniſſe der Fürſten und Feldherren, der Künſtler, Gelehrten und Staatsmänner zu einer Bildnisgalerie in der Schinkelſchen Bauakademie vereinigt wurden. Aber es war doch auch anderes, wenn auch unter Schwierigkeiten, geſammelt worden, was die zeitgenöſſiſche Kunſt würdig repräſentierte, und trotz höfiſcher Hemmungen war ein heimlicher Schatz vorhanden. Wie ſollte er jetzt, wo alle Schranken der wilhelminiſchen Epoche fielen, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wer-

den? Es gab zwei Wege. Entweder man faßt die Nationalgalerie als Spiegel des lebendigen Kunstgefühls, stellt die modernste Kunst in den Mittelpunkt und ordnet mit ihr zusammen, was auf der Wegstrecke vorher auf sie hinführt. Dann müßten notwendig die allgemeinen historischen und entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkte in der Anordnung zurücktreten und die fließenden Grenzen, die jetzt alte und neue Kunst zwischen Kaiser-Friedrich-Museum und Nationalgalerie trennen, anders abgesteckt werden. Späterhin, wenn erst das Museum für deutsche Kunst neben dem Kaiser-Friedrich-Museum steht, ließe sich dies eher ermöglichen. Die Nationalgalerie könnte dann mit der Kultur der Gegenwart immer Schritt halten. Oder aber man legt endgültig die Grenzen der Nationalgalerie fest, die Zeitpunkte, innerhalb deren die Kunstentwicklung hier geschlossen vorgeführt werden soll. Das ist nicht nur eine Rücksichtnahme auf die räumliche Beschränkung, sondern eine historisch empfindende Anordnung, die dem Gebäude, das ursprünglich der Kunst des Cornelius und seiner Zeit gebaut wurde, wieder seine alte Bestimmung einräumt, indem man die künstlerische Leistung je einer Generation nach Anfang und Ende des 19. Jahrhunderts zu hinzuschlägt. Die Folge davon ist, daß mit der eigentlich zeitgenössischen Kunst ausgezogen werden muß. Die Leitung der Nationalgalerie ist diesen Weg gegangen. Geeignete Gebäude ließen sich leicht finden, da etliche Schlösser aus den verklungenen besseren Zeiten leer standen. Justi warb um das Prinzessinnenpalais, das kleine, nicht einmal günstig beleuchtete Räume aufwies. Der Staat war nobel, da es ihm nichts kostete und stellte das ehemalige Kronprinzenpalais zur Verfügung, einen Bau, der wirklich für ein Museum wie geschaffen ist, denn die gut belichteten hellen Räume haben durchweg große geschlossene Wandflächen, die nicht von Türen zerrissen sind. Vielmehr liegen die Verbindungsöffnungen dicht an der Fensterseite, so daß das Auge des Beschauers beim Eintreten nicht geblendet wird, sondern immer gleich in die volle Farbe gleiten kann. In einigen Räumen stören noch riesige Kachelöfen; besonders Heckels stille herbe Matrosenmadonna wird davon schier erdrückt. In den Eckzimmern, die auf zwei Seiten Fenster haben, konnte der Lichtzufuhr durch Schließen der Läden bestimmte Bahn gewiesen werden.

Die neue Sammlung heißt moderne Galerie. Welche Kunst soll darunter verstanden werden? Anfangs plante Justi eine Galerie der Lebenden, eine Idee, die seit Jahren in der Luft liegt und schon in Darmstadt Gestalt gewonnen hätte, wenn sie nicht durch Künstlerintriguen vereitelt worden wäre. Wer am Eröffnungstage die Akademiker hat herumlaufen und ihr Meisterwerkchen suchen sehen, wird froh sein, daß dieser Kelch an uns vorübergegangen ist. Nein, die moderne Galerie will die Kunst repräsentieren, die einmal das Höchste an augensinnlicher Kultur der Gegenwart darstellt und dann schöpferische Zukunftswerte in sich birgt. Sie will, aber sie tut es nicht, wenigstens nicht in reiner Form. Denn was in aller Welt soll Thoma in diesem Hause? Noch dazu in dem Geschoß, das der nachimpressionalen Kunst gewidmet ist und in dem Saal, der bei einem Rundgang den natürlichen Abschluß bildet, also am frischesten im Eindruck mitgenommen wird. Thoma ist — in etlichen Werken wenigstens — gut, aber es ist Kunst von gestern, darüber sollte kein Zweifel herrschen. Von den Deutschrömern hat einzig Marées der jungen schaffenden Generation mehr zu sagen, der aber ist, und mit guten Gründen, in der Nationalgalerie verblieben. Mit derselben Berechtigung wie Thoma hätte Klinger den Anspruch erheben können, in das neue Haus überführt zu werden. Die Grenze zwischen Nationalgalerie und Moderner Galerie ist so gelegt worden, daß die Deutschrömer Marées, Böcklin und Feuerbach, wie die Wirklichkeitsmaler Leibl und sein Kreis noch in der Nationalgalerie blieben, der Impressionismus und die neue Ausdruckskunst dagegen die Räume des Kronprinzenpalais füllen. Aber es fehlt nicht an verblüffenden Inkonsequenzen. Es dürfte nicht in einer Galerie, die die moderne Kunst ganz Deutschlands vorstellen will, die Vorstellung erweckt werden, als ob der Lokalpatriotismus entscheidend mitgesprochen hätte. Von den Impressionisten sind nur Liebermann, Slevogt und Corinth gut vertreten, Uhde und Kuehl fehlen gänzlich. Von Liebermann bekommt man einen ganzen Saal zu sehen, von Slevogt und Corinth nur zwei oder drei allerdings hervorragende Proben. Es wird nicht mehr lange dauern, dann wird das Urteil, das Liebermann als eine soviel stärkere künstlerische Potenz hinstellt, revidiert werden müssen. Aus dem Leiblkreis ist Trübnern mit Fug und Recht in der Modernen Galerie ein Saal eingeräumt worden.

Die Qualität der drei Stockwerke ist höchst ungleich. Im Erdgeschoß hängen die kleineren Vertreter des Impressionismus, die mittelmäßigen Talente und Mitläufer. Es ist manches Stück von einwandfreier Langweiligkeit darunter, und man konstatiert, wie wohltätig doch die Magazine sein könnten. Man weiß nicht recht, worauf das hinaus soll, aber hier ist wohl

der urſprüngliche Gedanke einer Galerie der lebenden Meiſter noch erhalten geblieben. Aber ein Galeriedirektor ſollte ſein Herz dreifach mit Erz umpanzern und keine Rückſichten auf die Freunde ſeiner Freunde nehmen. Der Fluch des Kompromiſſes rächt ſich ſofort. Zu etwas freierem Atmen kommt man dann im Saal der Sammlung Königs, worin das Ausland mit Zorn und Segantini, mit Troubetzkoi und Faoretto zu Worte kommt. Im großen Treppenhaus ſind etliche Landſchaften und Tierſtücke aufgehängt, die aber auch nicht gerade dazu beitragen, die Unruhe des Raumes zu beſchwichtigen. Um ſo überraſchender iſt dann der Anblick der Räume des erſten Stockwerks. Hier iſt großer Schwung und ein klarer Rhythmus in der Anordnung vorhanden. Es waren die vier Empfangsſäle, deren Wände mit farbigen Seidenſtoffen beſpannt ſehr glücklich die Wirkung der Bilder erhöhen. Man bedenke, daß Impreſſionismus bürgerliche Kunſt par excellence iſt und daß daher der Charakter ſchöner Wohnräume den Bildern eine vollkommene Reſonanz gibt. Der rote Trübnerſaal iſt im Licht etwas beeinträchtigt durch den ſchattenden Vorbau, wodurch das Bildnis Schuchs ins ſchwärzliche fällt. Um ſo wirkſamer aber ſteht vor dem roten Grund das Spätbild mit dem Sohn des Künſtlers im Panzer vor gelbem Vorhang. Den großen grünen Saal nimmt Liebermann allein in Anſpruch. Man kann jetzt die Entwicklung von 45 Jahren ſtudieren, da ein Bild mit Arbeitern im Rübenfeld von 1875 bis in die Munkacsyzeit zurückführt und als neueſtes Geſchenk, mit nachlaſſender Kraft gemalt, ein Bild einer Kinderfrau mit Kind von 1919 vorhanden iſt. Der Einfluß Menzels wird in der Leihgabe des Wirtshausgartens ſichtbar. Einige Plaſtiken Gauls und Kolbes haben hier geſchickte Aufſtellung gefunden. Nun hebt ſich die Kurve im Saal der Franzoſen: das iſt reine Augenfreude. In dieſem lichten gelben Saal iſt wirklich nur allererſte Qualität beieinander. Die ſonoren Klänge der Manets auf der einen Seite und Cézannes Landſchaft und Stilleben in ihrer baumeiſterlichen Fügung auf der andern Seite und auf der breiten Kaminwand das wundervolle Leuchten der Renoirs und Monets. Auch der Fliederſtrauß Manets, der ſeit Tſchudis Zeiten verſteckt gehalten werden mußte, darf ſich nun endlich vor der Öffentlichkeit ſehen laſſen. Die nuanzenreiche Farbigkeit dieſer weißen Blüten wird durch den ſchwarzen Grund noch geſteigert. Wie dieſe Kunſt unmittelbar ausblühte im Neuimpreſſionismus iſt in einem Saal des oberen Stockwerks zu verfolgen. Das Kabinett macht den Eindruck, als ob es ſchnell und lieblos zuſammengehängt wäre. Auch ſollte man ſolch zarte Koſtbarkeiten wie die Stilleben James Encors nicht ſo in der Maſſe der Signac, Croß und Maurice Denis verſchwinden laſſen. Im kleinen blaßblauen Eckſalon dann Slevogt und Corinth. Iſoliert an einer Wand hängt Slevogts weißer d'Andrade von 1912 und dieſem Prachtbild kommt ſelbſt das doppelte Licht der Ecke noch zugute, indem alles zu funkeln beginnt. Mit Corinths ſtrotzender Friſche in dem ſchönen Bild ſeiner Frau und der ſaftigen Innlandſchaft kommt ein anderer Ton hinzu, aber er iſt von gleicher Kraft und Wirkſamkeit.

Das zweite Stockwerk endlich enthält die großen Überraſchungen mit der nachimpreſſioniſtiſchen Kunſt. Wenn man bedenkt, daß es noch kein Jahr her iſt, ſeit der Galerieleitung bei Ankäufen nicht mehr die Hände gebunden ſind, ſo iſt ſchon mit Geſchick in den verſchiedenen Strömungen gefiſcht worden. Aber man darf ſich nicht darüber wegtäuſchen laſſen, daß der ſtaatliche Beſitz an expreſſioniſtiſchen Kunſtwerken noch ein ſehr geringer iſt. Wie die Dinge heute liegen, haben die führenden neuen Künſtler ſeit Ende des Kriegs nahezu ausverkauft und man muß warten, bis ihr Laden wieder voll iſt. Nahezu die Hälfte der ausgeſtellten Werke, und nicht die ſchlechteſten, im oberen Geſchoß ſind Leihgaben.

Nur ſo könnte die Einheitlichkeit der Entwicklung vorgeführt, nur ſo ein geſchloſſener Eindruck erzielt werden. Aber jedenfalls iſt damit Ausſicht dafür vorhanden, daß die Ankäufe der neuen lebendigen Kunſt ſyſtematiſch erfolgen und die Lücken ſchließen werden. Wirklich galeriereif und nicht nur ausſtellungswürdig ſind hier der Saal, der von Marcs Turm der blauen Pferde beherrſcht wird und das Heckel- und Kirchnerzimmer. Heckel und Kirchner geben ein gutes Geſpann, beide haben den ſtrengen Stil, den man heute gern gotiſch nennt. Kirchners Kölner Rheinbrücke hat in der Tat etwas von dem Geiſt, der die im Bilde wirkſame Kraft und Geſpanntheit ſuggeſtiv auf den Beſchauer überträgt. Heckels bekannte Oſtender Madonna, die er zu einer Matroſenweihnachtsfeier 1915 auf zwei braune Zeltbahnen malte, iſt der Inbegriff der Inbrunſt und Sehnſucht nach einer neuen Religioſität, die unſere Zeit erfüllt. Sie kehrt wieder in der knienden Beterin, wieder einem Weihnachtsbild. Merkwürdig unirdiſch leicht ſind dieſe Geſtalten, die wie eine Flamme über der Kerze auf der Erde aufzuſtehen ſcheinen. Dazu zwei Landſchaften, das rotglühende „Ge-

witter über dem Meer" und eine Frühlingslandschaft. Nicht ein beliebiger Landschaftsausschnitt, sondern das Frühlingsempfinden überhaupt, wie es die Erde, die sich der Sonne entgegenwölbt, wie es die Bäume, die sich ihr entgegenneigen und das Schiff, das ihr entgegenfährt, zum Ausdruck bringen. Eine frühe Plastik Lehmbachs hat hier Aufstellung gefunden, nicht gerade glücklich wie ein Füllsel. Die Kniende dagegen im andern Eckzimmer steht sehr günstig zwischen den Fenstern, beidseitig lichtberieselt. Der Saal mit Marcs mächtigem Bild, gerahmt von zwei Bildern Feiningers, mit Pechsteins Stilleben, mit Schmitt-Rottloff und Nauen ist auf starke Farbigkeit hin zusammengestimmt. Von den beiden Pechsteinbildern ist das Stilleben mit Goldregen, Calla und Schwertlilien vor blauem Grund das bessere. Der nächste Saal erhält durch van Gogh und Kokoschka seine starken Stützen. Fünf gute van Goghs und sämtlich Leihgaben! Wie soll heute noch diese Unterlassungssünde wieder gutgemacht werden? Zu ihrem geistigen Vater sind dann auch hier Brockhusen und Rösler gesellt. Ein kleines Eckkabinett ist mit fünf Purrmanns und einigen Molls gefüllt. Sollte die Galerieleitung wirklich der Ansicht sein, daß Purrmanns künstlerischer Umfang erst mit fünf Werken zu begreifen sei? Das Atelierstilleben ist solid nichtssagend, das große Stilleben in Matissemanier wirkt wie eine deutsche Volksausgabe des Franzosen, und das weibliche Porträt ist gewiß keine hohe Qualität. Erfreulicher sind dann wieder die Säle voll Zeichnungen von Heckel und Nauen, Pechstein und Feininger. Rohlfs Hyazinthen und die ganz köstlichen Aquarellpostkarten, die Marc an Else Lacker-Schüler sandte, verdienen besondere Erwähnung. Ganz herrlich sind die Zeichnungen Noldes aus Neu-Guinea, die das Reichskolonialamt geliehen hat, weiche, traumhaft zarte Landschaften darunter. Sie sind ein ständiger Mahnruf, endlich von diesem Meister Gemälde zu erwerben.

Als Ganzes betrachtet ist die Moderne Galerie ein erfreulicher Zuwachs der Berliner Museen. Das Programm ist mit Glück umrissen, wenn auch einige Linien zu berichtigen sind. Jetzt kommt es auf den weiteren Ausbau an. Denn wenn man heute die Leihgaben von dem starken Gesamteindruck abzieht, so bleibt ein recht unvollständiges Bild der modernen Kunst über. Die führenden Expressionisten aber sind längst zu solcher Größe herangereift, daß es keine Schwierigkeit mehr bietet, zu erkennen, wo die Böcke und wo die Schafe stehen.

Gerstenberg.

Das Pradomuseum in Madrid

unterliegt zur Zeit, wie die „Times" melden, großen baulichen Erweiterungen. An der Ostseite des alten Baues wird parallel zu der nordsüdwärts verlaufenden großen Galerie ein neuer Anbau aufgeführt, der 22 Säle umfaßt. Mit der Vollendung dieses Baues, den man gelegentlich der Jahrhundertfeier im November zu eröffnen hofft, wird die von uns seit langem geforderte Neuordnung dieser Sammlung Tatsache werden. Über Einzelheiten wird später noch zu sprechen sein, zumal der Prado keine nur spanische Angelegenheit ist, sondern das Interesse der gesamten Kulturwelt berührt.

Paris

An einem der ersten Augusttage ist das Rodin-Museum im Hotel Biron durch den Minister des Unterrichts und der schönen Künste, Lafferre, feierlich eröffnet worden. Die Innenausstattung des einst berühmten Palastes, der dem Anfang des „Dix-huitième" entstammt und Jahre hindurch verwahrlost und leer dastand, ist würdig für die Aufnahme des künstlerischen Vermächtnisses hergerichtet worden. Außer den Arbeiten von Rodin sieht man auch die Privatsammlung des Meisters, darunter Bilder von van Gogh, Carrière und Renoir und im ersten Stock eine Anzahl der vom Künstler gesammelten Antiken. Auch reiche Schätze der mittelalterlichen Kunst sind hier aus Rodins Stiftung vereinigt, denn man weiß ja, wie sehr es die Gotik war, die auf die Entwicklung des Künstlers den stärksten Einfluß gehabt hat. So gibt das neue Museum einen wundervollen Einblick in das Werk und die Ideenwelt des großen Plastikers.

Ausstellungen

Sommerausstellungen in Berlin

In den Ausstellungen bei Gurlitt und Neumann sind um bekannte Namen einige Neulinge geschart, nicht als Trabanten, aber doch als Sterne geringerer Größe, die aber im ganzen doch erfreulich sind, weil sie die Vorstellung vom Reichtum des Kunsthimmels erweitern. Wie schwer es ist die natürliche Übereinstimmung zwischen innerem und äußerem Format zu finden, zeigen die Bilder Otto Freundlichs. Weil seine Veranlagung ihn nicht zu großen Ausmaßen verpflichtet, wirkt es nicht nur klobig — da könnte leicht abgehobelt werden — sondern gequält, gespannt, ausgerenkt, dazu in Ölgemälden eine Malweise, die für Glasgemälde Geltung haben könnte, nämlich so, daß die un-

gebrochenen Farbflächen mit hohen Rändern nebeneinander stehen. Drei Pastelle aber von 1919 zwingen Freundlich zu kleinem Umfang und siehe da, sie sind freundlich, reizvoll, farbiges Ornament. Auch die Federzeichnungen haben schwungvollen Rhythmus. Aber diese Malereien wenden sich nicht nur an das äußere Auge, sondern mehr noch an das innere Auge. Das verbindet Freundlich mit Janthur, dessen Bilder von einem einseitig impressionistisch orientierten Beschauer notwendig als nur gewollt unkultiviert gewertet werden müssen, die aber dadurch, daß sie die Mauer der Realitäten durchbrochen haben, sich neuen Zielen zuwenden können. César Klein wirkt gegen diese beiden schon fast wie ein alter Meister. Die idyllische Grundstimmung all seiner Malereien findet sich in konzentrierter Ausdrucksfülle in der Ruhe auf der Flucht 1918. Lene Schneider-Kaiser, weiblich anlehnungsbedürftig, setzt ihre Bilder an wie Pascin, hat aber nicht soviel Salz und Pfeffer, um die Kost pikant zu würzen. Auf meisterlicher Höhe steht Heinrich Nauen mit dem Gladiolenstilleben. Von den Aquarellen verdient das springende Pferd, das mit einem Temperament, wie es seit Delacroix nicht da war, gemalt ist, hervorgehoben zu werden. All dies gruppiert sich nun zu seiten von Jaeckels Erotik (1914), die als brausender Schlußakkord in Gurlitts Oberlichtsaal hängt. Mächtige Leiber sind zu monumentaler Wirkung zusammengeordnet auf Kosten des Zusammenhangs zwischen Figur und Landschaft.

Ungefähr das gleiche Programm wie Gurlitt bietet Neumann. Jaeckel, Heckel und Pechstein begegnen auch dort, die beiden letzteren mit besseren Stücken als sie Gurlitt diesmal erwischt hat. Heckel beweist wieder, über wie reiche Register er verfügt. Die schlafenden Männer, wo Breitformat, Häufung der Horizontalen und das ruhige Blau ausdruckverstärkend zusammentreten. Dazu die Vorliebe für Charakteristik verschiedener seelischer Stufen. Das schwere gebundene Schlafen des Mannes an der Erde, darüber zwei Männer auf der Bank, von denen einer im Halbschlaf den Kopf aufstützt, der andere auf dem Rücken liegend die Hände im Albdruck breitet. Ein anderer wieder ist Heckel bei der „Kirche". Aus dem Geschachtel roter Häuser löst sich der hohe Turm himmelan in magischem Lichtgrün, so ausdrückend, daß dies Haus allein der transzendentale Bau sei. Und welch schönes Symbol hat Heckel dann in dem Meerbild gestaltet! Es kann nicht überzeugender zum Bewußtsein gebracht werden, daß die schäumende Gischt die Blüte des Meeres sei wie in diesem Bilde. Von Pechstein habe ich lange nicht einen so starken Eindruck bekommen wie vor den drei Bildern bei Neumann. Eine schöne Komposition: Bildnisschnitzer auf Palau, zart in der Farbe wie ein Gobelin. Auch gehört Pechstein Gott sei Dank zu denen, die die Porträtmalerei noch nicht als Unkunst ablehnen wie wieder einmal der Frauenkopf hier zeigt. Am stärksten faszinieren aber die grotesken Masken, wobei man indes überlegen mag, daß Nolde etwa zu gleich unheimlicher Wirkung mit einfacheren Mitteln gelangt. Reife Kunst bietet Jaeckel in den beiden Stilleben und dem Bildnis seiner Frau, tief im seelischen Ausdruck und von Sorgfalt in der Modellierung. Von Schmidt-Rottloffs fünf Landschaften leuchtet eine immer mehr als die andere. In der Parklandschaft mit blühender Wiese sind die Farben wie auf einem Orientteppich zusammengestellt. Diese Landschaften sind Stufen auf dem Wege zur absoluten Farbe, die das eine Programm der neuen Malerei bildet. Wenn man danach die Landschaften Kerschbaumers betrachtet mit ihrem süßlichen Plakatstil, so kommen sie einem doppelt fade vor. Etwas schmackhafter ist dagegen O. Freytag mit einer Spreelandschaft. Der temperamentvolle Meidner tritt mit zwei Selbstporträts auf, aber beide sind eher vergespenstigt als vergeistigt. Vom alten Rohlfs sind einige Aquarelle da, darunter ein Mädchenakt und ein Frauenkopf, sicher, gekonnt und von farbiger Kultur. Schließlich zwei Kollektionen gestorbener Talente. Der ältere Westermair, fein und liebenswürdig, dessen weiche verblasene Farben einen zarten Geschmack bekennen. Die trauliche Wirkung stiller Innenräume wußte er auszuschöpfen. Und dann der Münchener Bolz (der an den Folgen einer Gasvergiftung im Krieg zugrunde ging). Er begann mit gut erfaßten Porträts, um sich dann auch mit Theorien und Experimenten einzulassen. So raffte ihn der Tod, als er noch mitten im Fegefeuer des Kubismus ging.

Gerstenberg.

Ausstellung neuer Kunst in Greifswald

In der ersten Hälfte des Juli fand in Greifswald eine „Ausstellung neuer Kunst" statt, in der neben führenden Meistern des Expressionismus wie Campendonk, Kirchner, Nolde, Rohlfs auch einige jüngere Künstler zum ersten Male mit ihren Werken an die Öffentlichkeit traten. Unter diesen erregte besonders der junge Theo Kellner mit seinen stark farbigen und räumlich klar gebauten Landschaften und Porträts Aufsehen. In dem erst 20jährigen Künstler kündigt

sich eine starke Begabung an, die das Beste verspricht. Die Ausstellung wurde eröffnet durch einen Vortrag von Walter Passarge, in dem dieser seine Zuhörerschaft an Hand der ausgestellten Werke in das Wesen der jüngsten Kunst einzuführen versuchte. p.

Berlin

Der Sturm zeigte im August eine Gedächtnisausstellung Mira Uhden. Die junge Künstlerin ist im vorigen Jahre in München gestorben. Zum ersten Male gelangten ferner zur Ausstellung expressionistische Gemälde von Paul Busch und Paul Nietsche. Auf einer hiermit verbundenen Gesamtschau wurden Werke von Kandinsky, Archipenko, Chagall, Gleizes, Campendonk, Stuckenberg, Topp, William Wauer und Nell Walden gezeigt. r.

Bern

Im Kunstmuseum findet während der Monate August und September eine vor allem kunsthistorisch interessante Ausstellung statt, die das Werk des älteren Schweizer Malers Gabriel Ludwig Lory neben dem seines Sohnes vereinigt. In des älteren Lorys Kunst setzt sich die Tradition der schweizerischen Veduten- und Landschaftsmalerei fort. Bestimmte Klänge auf den Bildern dieses Künstlers erinnern auch entfernt an unseren J. A. Koch. Es ist die Zeit, in der Haller die Schönheiten der Natur besungen und die Aquatinten und Farbendrucke von Künstlern dieser Art das Entzücken der Schweizer Reisenden waren. Der jüngere Lory, der als Kind mit verblüffender Sicherheit nach der Natur zeichnete, betritt später die Bahnen, die sein Vater vor allem als Stecher trachtenbildlicher Darstellungen gewandelt war. Von ihm erscheint 1824 die erste Reihe der „costumes Suisses", eine Sammlung von Trachtenbildern und kurz danach eine Serie von Landschaftsstichen „Voyage pittoresque" und die „Souvenirs de la Suisse" 1829.

Dresden

Die Galerie Emil Richter bereitet für den Monat September eine große Sonderausstellung der Werke von Lyonel Feininger vor. Die Darbietung wird Gemälde und graphische Arbeiten des Weimarer Künstlers umfassen.

Frankfurt a. M.

Der Kunstsalon von Ludwig Schames vereinigt gegenwärtig Kollektionen der folgenden Künstler: Fritz Hoeber, Fritz Kreal, Richard Schoenfeld und E. Adam Weber. Unter diesen verdient die künstlerische Ernte unseres Mitarbeiters Fritz Hoeber besondere Beachtung, weil sie in Ausdruckskraft und Qualität Zeugnis für ein immerhin ungewöhnliches Talent ablegt. Die Arbeiten Hoebers behandeln in der Hauptsache architektonische Motive aus Italien, Flandern, Frankfurt und einigen der süddeutschen Städte, wie Schwäbisch-Gmünd, Nördlingen und Dinkelsbühl. Sie verfügen sämtlich über einen starken malerischen Klang, der sich oft zu suggestiver Wirkung steigert. Jedenfalls ist ein malender Kunsthistoriker immerhin keine alltägliche Erscheinung. n.

München

Die Galerie Neue Kunst, Hans Goltz, eröffnet am 1. September dieses Jahres unter dem Titel Herbst 1919 ihre V. Gesamtausstellung. Diese wird u. a. umfassen: Gemälde und Graphik von Albert-Bloch, Davringhausen, Dérain, Eberz, Feininger, Felixmüller, Othon Frieß, Groß, Heckel, Herbin, Kars, Kirchner, Klee, Kokoschka, Mense, Nauen, Scharff, Schnarrenberger, Schrimpf, Seewald, Uhden und Werefkin.

Zürich

Im Kunsthaus haben zur Zeit sieben Tiroler Künstler ausgestellt, unter denen Eduard Thöny, Leo Putz, Rudolf Nißl, ganz besonders aber Albin Egger-Lienz hervortreten. Unter den Werken des Letztgenannten erregen vor allem die großen figürlichen Kompositionen, die in der Schweiz zum erstenmal gezeigt werden berechtigtes Aufsehen. An der gleichen Stelle sieht man noch einige andere Künstler von internationalem Gepräge. So Werke des Wieners E. Amandeus Dier, dann Arbeiten des Münchener Gustav Jagersbacher und eine größere Kollektion von Jean Lurcat, einem Impressionisten Pariser Schulung, dessen Landschaften nicht ohne poetischen Beiklang sind.

Die Eröffnungsausstellung der Galerie Bernheim, Jeune & Co. (ehemals Tanner) vereinigt eine Anzahl der großen Franzosen des 19. Jahrhunderts. Darunter Arbeiten von Delacroix, Courbet, Manet, Cézanne, Renoir u. a. Besonders eindrucksvoll wirkt neben diesen eine kleine Sammlung von figürlichen und landschaftlichen Arbeiten von Matisse, die dieser französischen Ausstellung einen besonderen Stempel aufprägen. — In der von der Buchhandlung G. Crès & Co. ins Leben gerufenen „Galerie französischer und schweizerischer Kunst" beherrscht zur Zeit Odilon Redon den ganzen Raum, ohne daß diese Ausstellung den Eindruck der kürzlich in Winterthur veranstalteten Kollektivausstellung zu übertreffen vermöchte. Da leider sämtliche graphischen Arbeiten des Künstlers, die Redon vielleicht von seiner stärksten Seite zeigen, diesmal fehlen.

Von Künstlern und Gelehrten

Köln

Wie man aus der Berliner Presse erfährt, ist der Lübecker Museumsdirektor Professor Karl Schaefer (als Nachfolger von Max Creutz) als Direktor an das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln berufen worden. Zu dieser Wahl kann man die Stadtväter am Rhein durchaus beglückwünschen.

Neue Bücher und Zeitschriften

Niederländische Edelschmiedekunst[1]

Die Ausstellung niederländischer Edelschmiedekunst, die im vergangenen Frühjahr in den Sälen der Maatschappij voor Beeldende Kunsten in Amsterdam veranstaltet worden ist, gab ein treffliches Bild von der Erfindungsgabe und Leistungsfähigkeit der niederländischen Zierkunst durch die Jahrhunderte hindurch bis in unsere Tage. Carel J. A. Begeer, selber einer der heute führenden Metallkünstler Hollands, nahm den Anlaß wahr, das hier aus Museen, Kirchen, Körperschaften und Privatbesitz zusammengetragene Material zum Ausgangspunkt einer geschichtlichen, reich illustrierten Übersicht zu machen. Eine kurze Schilderung der zur Verwendung gelangten technischen Verfahren bildet die Einleitung. In einer langen Reihe von guten Lichtdrucken ziehen sodann in chronologischer Folge die ausgewähltesten Hervorbringungen der niederländischen Edelschmiedekunst an unserm Auge vorüber, begleitet von einem knapp gefaßten, verbindenden Text, vom mittelalterlichen Gildezeichen bis zu den Äußerungen des Jahres 1919. Dieses Durchziehen der sicher gezeichneten Entwicklungslinie bis in die allerjüngste Zeit gibt der Schrift einen besonderen, beinahe pikanten Charakter. Die Grundtendenz der modernsten Entwicklung, die Auflösung der festen Form, kommt darin deutlich zum Wort, aber keineswegs als eine Sondererscheinung, sondern als ein vorbereitetes Moment, auf das u. a. der sog. Jugendstil schon hingewiesen hatte. Bei dieser Betrachtungsweise wird es deutlich, daß auch dieser vielverschrieene Jugendstil mehr als eine bloße Caprice gewesen ist. Begeer vertritt den einleuchtenden Standpunkt, daß der Jugendstil vor allem durch die gedankenlose Verbreitung durch die deutsche Massenindustrie in Verruf gebracht und dadurch so schnell als eine abgetane Sache betrachtet worden ist. Der in ihrer Zeit verankerten Anschauungsform des ausübenden Künstlers entspringt auch die Liebe, mit der die Schönheiten in der Kunst von Jan Lutma und den Vianens gepriesen werden. In dem von einem klassisch gebildeten Geschmack verurteilten Knorpel- oder Ohrmuschelstil der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erkennen wir heute mit Begeer eine der schönsten Blüten nicht nur der niederländischen, sondern der gesamten abendländischen Edelschmiedekunst. Es kann denn auch nicht verwundern, daß in Begeers eigenen jüngsten Pokalentwürfen die Gedanken eines Adam van Vianen deutlich durchklingen. Das sind aber nicht so sehr historische Reminiszenzen in dem Sinne, wie das 19. Jahrhundert sie bewußt gesucht hat, es ist vielmehr ein verwandtes Formgefühl und Materialempfinden, das die moderne Edelschmiedekunst mit den Hervorbringungen jenes früheren Jahrhunderts verbindet. Denn im einzelnen geht die junge Kunst auch in Holland ganz andere Wege. Diese werden in Begeers schöner Schrift außer durch die Wiedergabe von einigen seiner eigenen Werke treffend illustriert durch Schöpfungen von F. Zwollo, J. Eisenlöffel u. a. Die letzten Konsequenzen hat Erich Wichmann durch die Preisgabe jeder rationalen Linie und Form gezogen (1919). Seine Schöpfungen sind in dieser Beziehung so extrem, daß man, wenn sie sich zu allgemeiner Geltung durchsetzen, eine schroffe Reaktion zu prophezeien wagt.

Begeers „Inleiding" muß, obschon sie in erster Linie als Führer durch die Ausstellung gedacht war, über diese hinaus alle Freunde alter wie moderner Edelschmiedekunst in gleicher Weise interessieren. Sie ist, soviel ich weiß, leider nicht im Handel. Um so mehr war es geboten, hier die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken. H.

Ein neues Buch über Städtebau

Im September dieses Jahres erscheint im Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig ein grundlegendes Werk über „Städtebau" aus der Feder des Stadtbaurates Paul Wolf in Hannover mit dem Untertitel „Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft".

Das Buch, dem ein umfangreiches und wertvolles Abbildungsmaterial beigegeben ist, gibt in kurzer, gedrängter Form eine Übersicht über das Gesamtgebiet der historischen und der modernen Stadtbaukunst, über die allgemeinen Formerscheinungen im Stadtbau. Die historischen Stadtformen, die Entwicklung der Stadtform in Deutschland von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zum Weltkrieg, die privatwirtschaftlichen, volkswirtschaftlichen, technischen und

[1] Carel J. A. Begeer, Inleiding tot de geschiedenis der Nederlandsche Edelsmeedekunst. Ohne Ort und Jahr (1919). Mit 153 Abbildungen in Lichtdruck.

hygienischen Grundlagen der heutigen Stadtform, die Grundformen der neuen Stadt und die Bauelemente derselben: Die Straße in allen Einzelerscheinungen, vom Quer- und Längenprofil bis zum künstlerischen Aufbau der Wandungen und der Gestalt der Reklame, die Grünflächen, die Geschäftsstadt, die Wohnstadt, die Industriestadt und der Friedhof. Es füllt damit eine Lücke aus, die bisher in der Fachliteratur des Städtebaues vorhanden war. Der reichhaltige Stoff, der nicht zuletzt auch die großen Aufgaben der Gegenwart behandelt, das Siedlungswesen und den Kleinwohnungsbau, wird allen Städtebauern, Architekten und Friedhofskünstlern, Ingenieuren, Verwaltungsbeamten, Wohnungspolitikern, Baugenossenschaften und Sozialhygienikern und vor allem auch den Studierenden eine wertvolle Grundlage bieten und den Weg zeigen, wie die Stadtbaukunst sich einfügt in die gesamte Kultur unseres Volkes und unserer Zeit.

Der Ganymed

ist ein neues Jahrbuch, das die Marées-Gesellschaft herausgibt und das Meier-Graefe verantwortlich zeichnet (Verlag R. Piper & Co., München). Der erste Band überrascht durch äußere und innere Qualität und macht auf die regelmäßigen Fortsetzungen dieses Unternehmens sehr gespannt. Der Ganymed will in jährlichen Abständen historische und kritische Überblicke über die Bewegung der Kunst im In- und Ausland geben und sich von einer, aller Kunstpolitik entrückten Warte, mit den aktuellen Tendenzen auseinandersetzen. Er bringt außerdem die Resultate der Forschung, die sich mit dem Leben und dem Werk unseres großen deutschen Meisters, Hans von Marées, beschäftigt. Endlich Berichte über die Wirksamkeit der Marées-Gesellschaft. Jeder Band ist mit Original-Graphik und Lichtdrucken reich illustriert.

Der vorliegende erste Band des Jahrbuches ist vor allem durch die glänzenden Essays von Meier-Graefe ausgezeichnet, dessen universale Begabung zur Wertung künstlerischer Dinge längst anerkannt ist. Interessant vornehmlich ist die Aufzeichnung jener Parallelkurven, in der die soziale Bewegung der Entwicklung der europäischen Kunst gleichgerichtet verläuft und in diesem Sinne die Kunst der Gegenwart als eine Reflexerscheinung der Weltrevolution begreifen macht.

Der illustrierte Teil bringt unter einer Fülle von Abbildungen, die das charakteristische der jüngsten Entwicklung zum Teil bedeutsam unterstreichen fünf Original-Lithographien von Rudolf Großmann. Alles in allem: Eine ausgezeichnete Publikation, deren Qualität von ähnlichen Unternehmungen bisher nicht erreicht wurde.

Der Ganymed wird den Subskribenten der Marées-Gesellschaft unentgeltlich geliefert. Für die Nichtsubskribenten beträgt der Preis M. 18.—. Außerdem wurde eine in Pergament gebundene Vorzugsausgabe von 50 Exemplaren hergestellt, mit handschriftlich signierten Abzügen der fünf Original-Lithographien. Preis dieser Ausgabe ist M. 75.—. n—.

Geschichte der deutschen Kunst

Das seit Jahren mit besonderer Spannung erwartete Werk Dehios, des ehemaligen Ordinarius der Straßburger Universität, hat soeben im Verlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co. Berlin zu erscheinen begonnen. Der vorliegende erste Band umfaßt zwei Teile, Text und Abbildungen getrennt. Das ganze Werk soll in drei Doppelbänden erscheinen. Nach Mitteilung des Verlages ist auch der zweite Band, der bis zum Vorabend der Reformation führt, im Manuskript bereits abgeschlossen. Über die Bedeutung des Werkes wird noch zu sprechen sein.

* * *

Der Verlag von Franz Hanfstaengel, München, kündet die zweite Folge der „Neuen Deutschen Exlibris“ mit Text von Richard Braungart an. Neben den Altmeistern der Exlibriskunst wie Fidus, Geiger, Klinger, Orlik, Thoma, Vogeler überraschen eine Reihe neuer Namen von jungen Vertretern der Kleingraphik. Nummer 1 bis 50 wird als Luxusausgabe in Kalbleder mit Goldpressung zum Preise von M. 200.— ausgegeben werden. Nummer 51 bis 1000 ist in Halbpergament und farbigem Handpapierüberzug gebunden, M. 90.—.

* * *

Im Laufe der nächsten Wochen wird Ludwig Justi, der Direktor der Nationalgalerie in Berlin, einen Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Galerie unter dem Titel: „Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert“ herausgeben. Das Buch erscheint im Verlag von Julius Bard, Berlin in einer Kleinquart-Ausgabe mit 100 Abbildungen, mit einer Umschlaglithographie von Max Liebermann und einer Titelvignette von Max Slevogt. Geheftet M. 13.—, Pappband M. 15.— und einer Oktav-Ausgabe (nicht illustriert geh. M. 2.—, Pappband M. 3.50). Ferner gelangt eine Vorzugsausgabe von 100 Exemplaren auf Bütten und in Maroquin gebunden zum Preise von M. 60.— zur Ausgabe.

Ein „Hans Thoma-Buch“ erſcheint zum 80. Geburtstag des greiſen Künſtlers von Freundes Hand herausgegeben. Briefe, Fakſimiles, daneben Bilder, die den Meiſter, ſeine Familie in allen Lebenszeiten darſtellen, ſind eingeſtreut. Es wurde eine numerierte Vorzugsausgabe auf Bütten und in Halbpergament gedruckt. Preis M. 20.—. Eine Volksausgabe zum Preiſe von M. 6.— ermöglicht es jedem Verehrer Thomas ſich in den Beſitz des Werkes zu ſetzen. (Verlag F. A. Seemann, Leipzig.)

Verſchiedenes

Die Wandbilder von Puvis de Chavannes

in Amiens, die bei der deutſchen Offenſive im Frühjahr 1918 in aller Eile aus dem Muſeum weggeführt wurden, haben inzwiſchen im großen Ständeſaal des Schloſſes von Blois (Touraine) ihre proviſoriſche Unterkunft gefunden. Wie die „Illuſtration“ mitteilt, haben die Bilder, die zwiſchen den Jahren 1861—1882 entſtanden ſind, auf der Flucht ein wenig gelitten, ſo daß ſie vor ihrer Neuaufſtellung ausgebeſſert werden mußten. Wann ſie nach Amiens zurückkehren, ſteht noch dahin.

Berichtigung

zum Artikel Hoeber, Vergeiſtigung einer Induſtrieſtadt, II. Teil:

Die auf Seite 472 gegebene Abbildung 6 betrifft nicht Bildhauer Karl Stock, ſondern Bildhauer Karl Huber, Offenbach a. M. Die Pfeiler und Kapitäl-Ornamentik iſt dem Neubau der Techniſchen Lehranſtalten entnommen und nicht dem Verwaltungsgebäude (J. Mayer & Sohn).

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Aachen

Am 17. September kommt endlich die an dieſer Stelle bereits gewürdigte Sammlung des Barons v. Steengracht auf Schloß Moyland durch Anton Creutzer vorm. M. Lempertz zur öffentlichen Verſteigerung. Über den Charakter dieſer wertvollen und vielſeitigen Sammlung von Kleinkunſt des 18. und 19. Jahrhunderts (dieſe bildet den erſten Teil der Hinterlaſſung Steengrachts) gibt ein illuſtrierter Katalog Auskunft, der im ganzen 359 Nummern verzeichnet. Eine Abteilung von Fächern aus der Zeit Ludwig des XIV. und Ludwig des XV., darunter auch einige ſpätere Stücke, leitet mit 15 Nummern die Kollektion ein. Es ſchließt ſich daran eine Sammlung von Kleinkunſtgegenſtänden in Elfenbein, Perlmutter, Halbedelſtein und Wachs, in der ſich unter anderem ein Marmorrelief mit dem Bruſtbild Friedrich des Großen befindet, zu dem eine eigenhändige Stiftungsurkunde vorliegt. Sehr beachtenswert iſt auch die dritte Abteilung der Miniaturen, die vor allem einige Arbeiten franzöſiſcher Herkunft enthält, die ein ungewöhnliches Niveau verraten. Die nächſte Abteilung behandelt Ringe, Doſen, Tabatièren uſw. auch meiſt franzöſiſchen Urſprungs und zum Teil hervorragende Arbeiten aus der Zeit Ludwigs des XIV. bzw. XV. — Einzigartig iſt die Sammlung von Taſchenuhren in Gold, Email und Silber, von Chatelaines und Uhrgehäuſen, die in ihrer Art zu dem Beſten zählt, was ſeit langem auf den deutſchen Markt gekommen iſt. Hier gibt ein beſonderes Regiſter über die Meiſternamen Auskunft, unter denen ſich einige der hervorragendſten Künſtler auf dem Gebiete der Alten Uhrentechnik und Goldſchmiedekunſt befinden. Alles in allem: eine vorzügliche Qualitätſammlung von einzigartigem Charakter, deren Verſteigerung den internationalen Markt lebhaft intereſſieren muß. n.

Berlin

Die bereits für das Frühjahr geplante Verſteigerung von Porzellanen und Waffen aus den Sächſ. Staatsſammlungen in Dresden findet nunmehr am 7. und 8. Oktober durch Rud. Lepke ſtatt. Dem ſtattlichen Katalog, der 751 Nummern enthält und einen Anhang von 49 Tafeln beſitzt, hat W. v. Seidlitz ein Vorwort voraufgeſchickt, das die wichtigſten Gruppen kennzeichnet und auf Prof. Haenel und Prof. Zimmermann als die Verfaſſer des Kataloges hinweiſt. In der Hauptſache handelt es ſich bei dieſer Sammlung um ſolche Stücke, die entweder doppelt vorhanden oder bei dem Reichtum der Dresdner Sammlung doch entbehrlich ſind.

München

Am 10. September und den folgenden Tagen findet bei Dr. F. X. Weizinger & Co., München, Sophienſtraße 6, eine Auktion ſtatt, die, aus drei verſchiedenen Sammlungen entſtanden, bedeutſam iſt durch ihren Umfang und durch die Qualität, vorzüglich der Keramik und des Glaſes. Unter den Gläſern iſt ein früher Vexierkrug, dann ein Potsdamer Pokal, noch dem 17. Jahrhundert angehörend, von Intereſſe, ferner Gläſer in den für Sachſen typiſchen Formen, und ein

frühes schlesisches Flötenglas mit einem Deckelpokal, der das Wappen der gleichen Familie trägt.

Von den Gläsern des 19. Jahrhunderts sind zwei hübsche Überfangbecher und Tischgläser mit Wappen in graviertem Gold erwähnenswert. — Die Fayence entstammt zumeist den süddeutschen Manufakturen: Hanau, Bayreuth, Nürnberg sind gut vertreten, doch interessieren auch die in München sonst selten vorkommenden norddeutschen Fayencen. Den Höhepunkt der Auktion bildet das figürliche Porzellan: die Figurengruppen von Lanz und Lück, die frühe Höchster Gruppe. Daneben finden sich Figuren aus Berlin, aus Meißen und aus den jetzt so geschätzten Thüringer Manufakturen: Limbach, Veilsdorf, Volkstedt. — Das Gebrauchsporzellan ist zumeist Meißener Herkunft und zeigt fast lückenlos die Entwicklung dieser Manufaktur von Böttgers Steinzeug bis zu Marcolini. Auch Nymphenburg ist mit Stücken aller Epochen gut vertreten.

Die Möbel, in Süddeutschland gesammelt, entstammen zumeist dem 18. Jahrhundert und legen mit dem zahlreichen Kleingerät Zeugnis ab für die hohe Stufe des Kunstgewerbes jener Zeit. Bereichert wird das Bild von süddeutschem Kunstleben durch die zahlreichen Augsburger Bilder des 18. Jahrhunderts. Es seien nur die Namen Götz und Nilson genannt, die Franck zusammenbrachte. Eine Fortführung seiner Sammlung bis ins 19. Jahrhundert hinein erbrachte die Berührung mit Münchener Künstlern, die seinen Kunstbesitz um manche Skizze bereichert hat.

Endlich sei auf die reichhaltige Sammlung von Graphik verwiesen (gegen 400 Nummern), die manches dekorative Blatt des 18. Jahrhunderts, aber auch ältere wertvolle Blätter von Aldegrever u. a. enthält.

Von dem Steinzeug seien das Westerwalder und das thüringische, von dem Steingut neben Wedgwood-Geschirr die Erzeugnisse der fast verschollenen Fabrik Schäftlarn genannt

* * *

Die Galerie Helbing eröffnet die Reihe ihrer für die nächsten Monate in Aussicht stehenden Kunstauktionen mit der Versteigerung der Sammlung des Kapellmeisters Franz Beidler, München. Der überwiegende Teil der Sammlung, vor allem Möbel und Einrichtungsgegenstände, gehört dem Rokoko, Empire und der Biedermeierzeit an. Erwähnt seien Nr. 179 des Kataloges, ein Empiresofa mit vier Stühlen und Fußschemel, sowie Nr. 159, ein derselben Zeit entstammender Konsoltisch mit Spiegel. Unter den Antiquitäten findet sich manches gute Stück; die Arbeiten in Glas und Metall sind meist Erzeugnisse aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Eine reiche Anzahl von Aquarellen, Handzeichnungen, Stichen, ebenfalls zum großen Teil Arbeiten des frühen 19. Jahrhunderts, Gemälde moderner Meister, darunter drei weibliche Porträts aus der Familie Wagner von Franz von Lenbach, einige sehr gute Teppiche vervollständigen die Sammlung, zu deren interessantesten Stücken ein Richard Wagner-Manuskript — handschriftliche Komposition mit Text zu vier Liedern — gehört. Außer dieser Sammlung enthält der ungefähr 400 Nummern umfassende Katalog sechs Ludwigsburger Porzellangruppen aus süddeutschem Museumsbesitz und eine kleinere aus Münchner Privatbesitz stammende Kollektion: Möbel des 15. bis 19. Jahrhunderts, darunter ein zweitüriger gotischer Schrank, eine achtzehnteilige holländische Eßzimmereinrichtung, zwei deutsche Barockschränke; Gemälde alter und moderner Meister: zwei Arbeiten von August Querfurt, eine vielleicht Friedrich Sustris zuzuschreibende Venus, ein Altarflügel — „Anbetung der Könige", „Verkündigung Mariä" — Schwäbische Arbeit um 1510. Den Schluß des Katalogs bilden 43 Nummern der in weitesten Kreisen bekannten und berühmten Sammlung Entres: früh- und spätgotische Holzplastiken, sowie Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts. Unter den Plastiken sind die Fränkische, Schwäbische, Niederrheinische und Oberbayerische Schule vertreten. Nr. 393 und 394 St. Wolfgang und St. Bartholomäus entstammen dem Stilkreis des Meisters von Rabenden, eine „Maria mit Kind" gehört in den Kreis Riemenschneiders, ebenso ein hl. Sebastian. In der Art des Veit Stoß ist ein Hochrelief St. Anna selbdritt. Arbeiten des 18. Jahrhunderts sind Adam und Eva in der Stilisierung an den Dürerschen Stich erinnernd, ein Christuskind auf Wolken in der Art Straubs und drei Engelsköpfchen ebenfalls Münchener Arbeit aus der Werkstatt des Christian Günther. Anschließend folgen die Gemälde, darunter: „Fischmarkt von Bassano", ein männliches Brustbild von Georg Geldorp (1593), Christus als Gärtner von Hendrik Goltzius, der hl. Hyronimus von Patinir 1524, eine hl. Familie von Bartholomäus Spranger (1495—1559), St. Gangolf und St. Gregorius.

Die Sammlung, die am 19. September 1919 und folgende Tage zur Versteigerung kommt, ist in der Galerie Helbing vom 15. bis 18. September ausgestellt. Der Katalog mit 32 Abbildungstafeln ist zum Preise von M. 8.— zu beziehen.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Der bekannte Sammler Karl v. d. Heydt, der kürzlich einen Teil seines Besitzes veräußerte, hat neuerdings durch Paul Cassirer jenes Meisterwerk altdeutscher Kunst „Die Anbetung des Kindes" von Stephan Lochner, die sich vordem in dem Besitz der Prinzessin von Sachsen-Altenburg befand, erworben. Diese Tatsache ist doppelt erfreulich, weil dieses Stück damit für Deutschland erhalten worden ist. Außerdem erwarb Herr v. d. Heydt noch ein Bild vom Meister des Heisterbacher Altars, das sich ehemals in der Sammlung Peltzer befand und auf Umwegen in den Besitz von Paul Cassirer gekommen war. Auch dieses Stück ist ein erstklassiges Beispiel altdeutscher Kunst. Als drittes Werk hat der Sammler noch eine kleine Madonna aus der Nachfolge des Meisters Wilhelm erworben. n—

Köln

Auf dem Hohenzollern-Ring hat Hermann Abels einen neuen Kunstsalon für alte und moderne Graphik mit monatlich wechselnden Ausstellungen eröffnet.

Auch die Düsseldorfer Galerie A. Flechtheim wird demnächst in Köln eine Filiale eröffnen.

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstraße 6. Frankfurter Bücherfreund, Mitteilungen aus dem Antiquariate. 13. Jahrg. 1919/20. Neue Folge Nr. II. Heft 1. Inhaltsverzeichnis: Simon Leopold Baer † (mit 1 Porträt). Fragment eines mittelniederländischen Leven van Jezus. Von E. F. Kossmann. — Auswahl schöner und wertvoller Bücher und Manuskripte: Incunabula typographica. Liturgie. Manuskripte mit Miniaturen. Widmungsexemplare. Preis des Jahrganges M. 8.—.

Emil Richter, Graphische Abteilung, Dresden, Pragerstraße 15. Felix Müller, mit einem Vorwort von Th. Däubler und vier Originalholzschnitten. M. 2.50. — Otto Fischer, mit einem Vorwort von Paul Fechter und einer Originalradierung, M. 5.—. — Walter Rohn, mit einem Vorwort von Dr. Egbert Delpy. M. 2.—. — Die Reihe wird fortgesetzt. Zur Zeit sind in Vorbereitung: Otto Lange, mit zwei farbigen und zwei schwarzen Originalholzschnitten; Georg Gelbke und W. Zeising mit Originalsteinzeichnungen.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **18**	18. September	Heft **18**	12. September
„ **19**	2. Oktober	„ **19**	26. September
„ **20**	16. Oktober	„ **20**	10. Oktober
„ **21**	6. November	„ **21**	31. Oktober

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Verlages der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger (Walter de Gruyter & Co.) bei. Wir bitten um Beachtung desselben.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

GALERIE HELBING • MÜNCHEN

Wagmüllerstraße 15

Slg. Kapellmeister F. Beidler-München
Sammlung Entres-München

Münchner Privatbesitz • Süddeutscher Museumsbesitz

Porzellane, Antiquitäten, Möbel des 15.—19. Jahrhunderts, früh- und spätgotische Holzplastik, Gemälde alter und moderner Meister

VERSTEIGERUNG: Freitag, den 19. September 1919 und folgende Tage

KATALOG mit 32 Abbildungstafeln . · . · . Preis 8 Mark

Sammlung Stallforth-Wiesbaden

sowie Süddeutscher Privatbesitz

Gemälde alter Meister, Skulpturen, Zeichnungen und Stiche

VERSTEIGERUNG: Mittwoch, den 1. Oktober 1919 und folgende Tage

KATALOG mit 24 Abbildungstafeln . · . · . Preis 6 Mark

PORZELLANE UND WAFFEN

aus den

SÄCHSISCHEN STAATS-SAMMLUNGEN

zu Dresden

Meißner Porzellan

Gruppen, Figuren, Gefäße und Geschirre der Boettger und Herold-Periode

Ostasiatisches Porzellan

Hieb- und Stichwaffen • Rüstungsteile

Feuerwaffen usw.

aus dem Historischen Museum und der Gewehrgalerie

KATALOG 1835 mit 49 Tafeln ∴ Vorwort von Geheimrat v. Seidlitz

VERSTEIGERUNG: Dienstag, den 7. und Mittwoch, den 8. Oktober 1919

Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus

Berlin W 35, Potsdamer Straße 122 a/b

Galerie Caspari :: München

Meisterwerke
moderner Meister

Brienner Straße 52 (Eichthalpalais)

Paul Graupe
Berlin W 35
Lützowstraße 38

kauft und übernimmt
zur
Versteigerung

alte und
moderne Graphik
Handzeichnungen
Ölgemälde

Antiquitäten

Bilder • Möbel
Miniaturen • Porzellane
Ankauf • Verkauf
Schätzungen kostenfrei!

Karl Schaefer :: München
Briennerstraße 10

Erfolgreiche
Insertion
garantiert
Der Cicerone

Kurt Schwitters

Von CHRISTOF SPENGEMANN
Mit 8 Abbildungen

Techniker haben den Glauben, Großes zu ſchaffen. Äußeres Können überragt inneres Müſſen. Arm an Geiſt ſind ſie fertig, zufrieden und leben ſchlafend dahin. Sie geben mit lächelnder Hand, — immer nur Hohlheit.

Künſtler haben den Geiſt. Ihre Werke ſind ſtark, groß und ſchön. Und doch nur Andeutung deſſen, was in ihnen glutet: weil Letztes unſagbar iſt. Sie ringen um Ausdruck, ruhelos, heiß. Zerfetzend an der Erkenntnis menſchlicher Grenzen. —

Kurt Schwitters iſt Künſtler.

Sein äußerer Weg: 1887 in Hannover geboren, Maturum, ein Jahr Kunſtgewerbeſchule, ſechs Jahre Dresdner Akademie, zurück nach Hannover. In frühen Bildern ſolides Handwerk und verblüffende „Natürlichkeit".

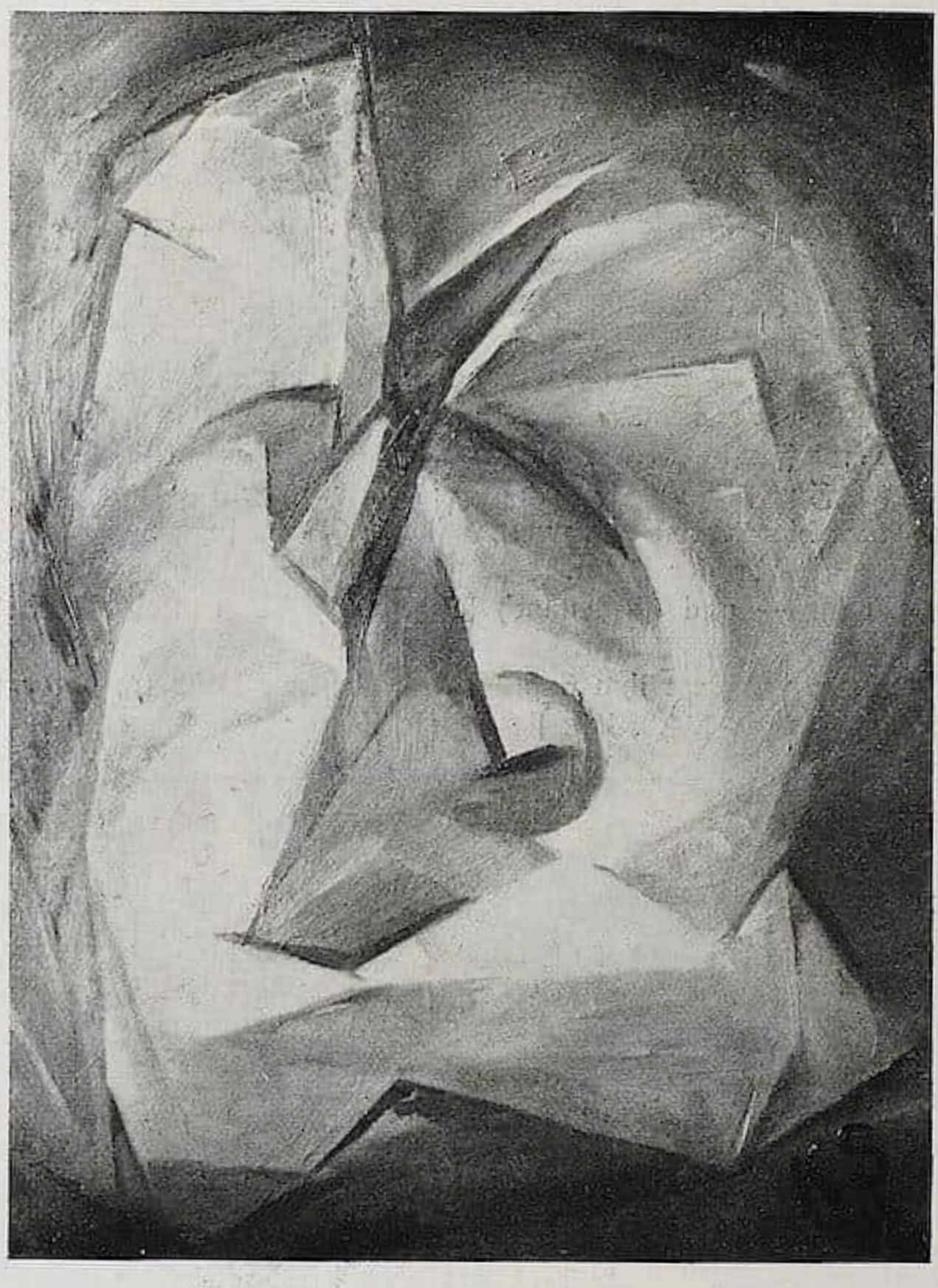
Für die ewigen Zweifler vor Neuem alſo: Schwitters iſt Könner im alten Sinne; durch Schulmäßiges hinreichend beſchwert. Er ſchätzt das ſogar: bis auf den heutigen Tag treibt er Studien vor der Natur.

Er ſchöpft aus ihr — und iſt dennoch ſchöpferiſch. Das macht, er hat das Totalerlebnis.

Die Einzelerſcheinung dringt ihm tiefer als nur bis zur Netzhaut, tiefer als nur zum Gehirn. Durchlebt bis ins Letzte läßt ſie — als Körper verdämmernd — ihr Weſent-

Kurt Schwitters.

Die Sonne im Hochgebirge.
(Beſitzer: Dr. K. in Hannover.)



Kurt Schwitters. Abſtraktion Nr. 9.

liches in ihm zurück. Aus zahlloſen Zellen baut ſich ſo die Erkenntnis innerſter Zuſammenhänge: das Schauen des Kosmos.

Der Künſtler erwachte in ihm ſchon während der erſten Dresdner Jahre.

Auf einem Spaziergange kommt ihm das Unverhoffte. Er ſieht die Logik in der Natur, die Anatomie, die Beziehungen. Äußeres, Zufälliges ſtürzt. Die Landſchaft, der Menſch ſind nicht mehr ſelbſtändige Melodie: nur Töne im großen Akkord der Schöpfung. Der junge Maler taucht in die Tiefen, erhebt ſich zu den Sternen, breitet die Arme zu Gott: fühlend die große Linie im Sinn unſeres Seins. Und im Erkennen der Kunſtſeele ahnt er das Abſolute.

Dieſe Art des Erlebens iſt Schickſal. Das Geſtalten aus ihr elementarer Zwang. Konvention vermag da nicht mehr als Erziehung gegenüber dem Weſen. Akademiſches

Kurt Schwitters. Die Eiſenbetonſtimmung.

wird in ſeine Schranken verwieſen: iſt überwiegend nur Ballaſt; der brauchbare Reſt ſelbſtverſtändliche Vorausſetzung geiſtiger Tat.

Schwitters beginnt nun im freien Schaffen den Kampf um die Möglichkeiten des Formens ſeiner Geſichte.

Taſtend, ſuchend, umklungen noch von den Theſen der Akademie, die ihm als altera pars hörenswert ſind, ſtammelt er dumpfe Gebete.

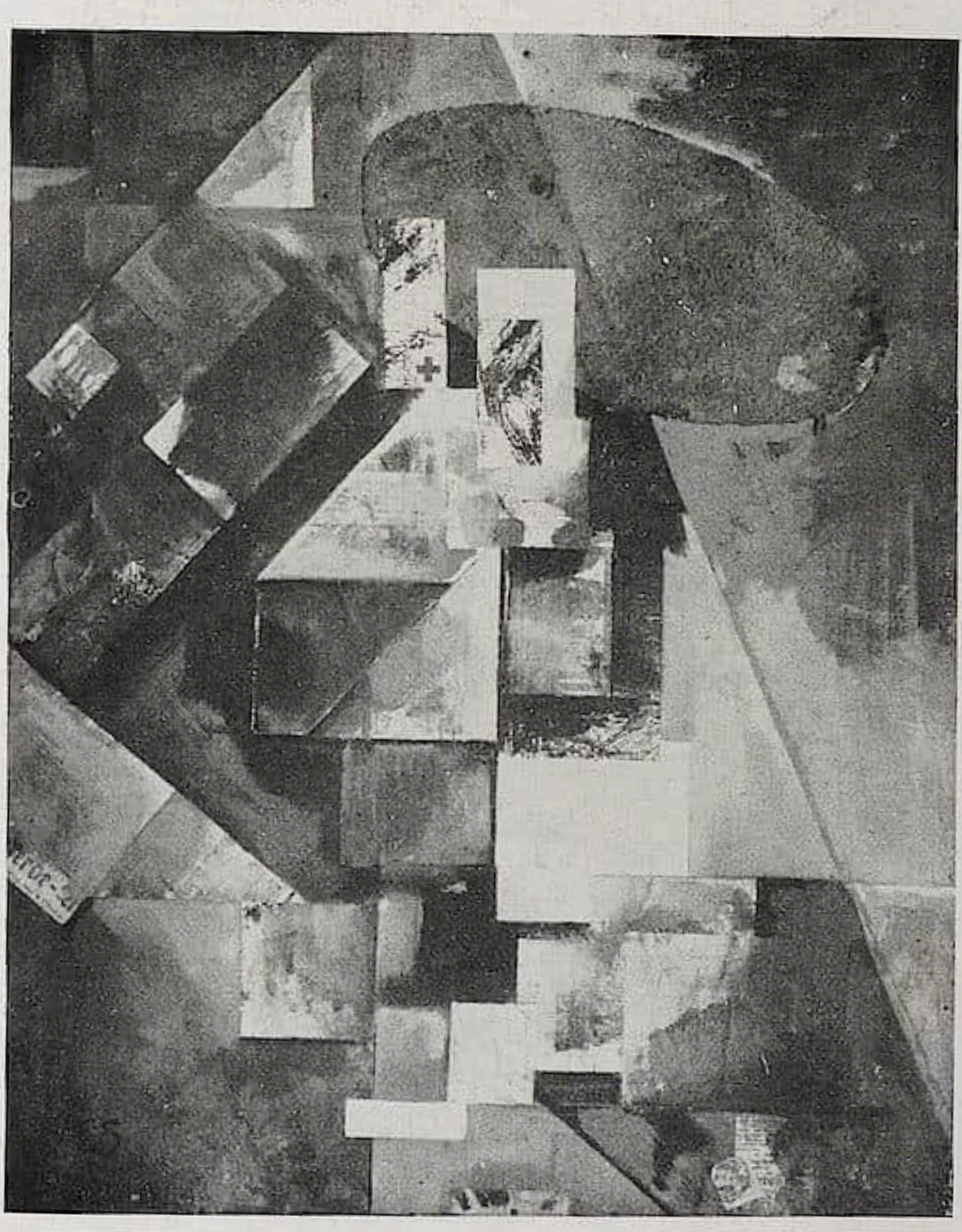
Gelegentliche Rückflüge bringen manches Gute. Doch iſt es ihm nicht eigentliche Tat. Vermittelt ihm vielmehr die Atmoſphäre, die der Impreſſionismus vorbereitend erzeugte. —

Mit dem Abſchluß des Studiums kommt die Befreiung. Ein Strom ergießt ſich. Raſend von Punkt zu Punkt. Oft mit beängſtigender Schnelle.

Im Bekennen zu der dreifachen Geſetzmäßigkeit: der Natur, der Kunſt, ſeiner ſelbſt faßt Schwitters mit ganzer Seele das Ganze der Welt. Ziel iſt die abſtrakte Form als Ausdruck gleichen Erlebens.

Über die geiſtige Erſcheinungsgeſtaltung kommt er bald hinaus. Sieht da noch Grenzen im Suchen nach Univerſalem. Sein Fühlen braucht Weiten.

Die Bildfläche iſt ihm der Raum, aus dem er die Formen entwickelt. Fern von Gedanklichem, Einfällen, kompoſitionellen Abſichten ſchwingt ſein Gefühl nun durch

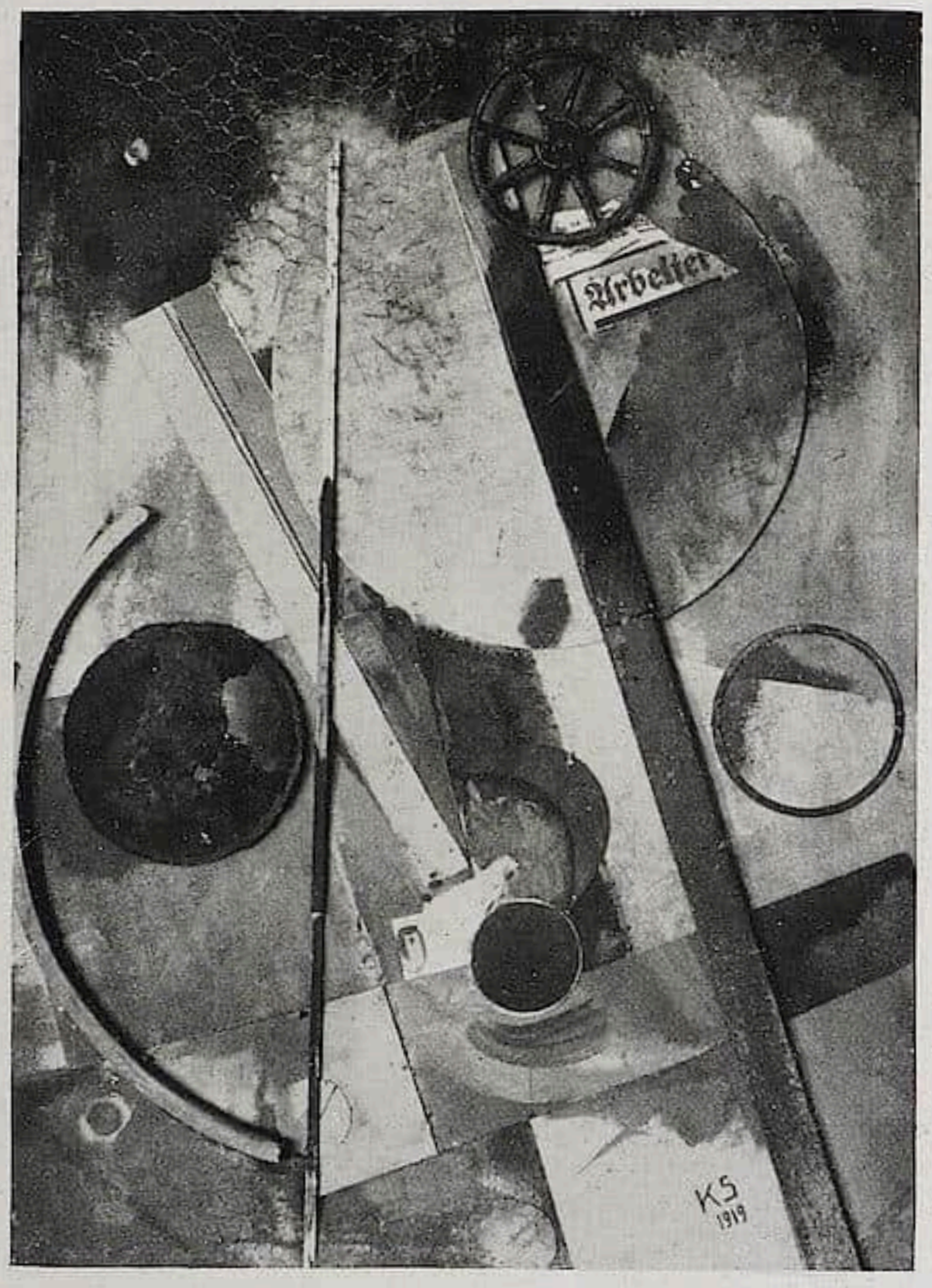


Kurt Schwitters. Merzbild mit rotem Kreuz.

rhythmiſche Linien, farbige Klänge, die Stimmung kündend, die ihn erfüllt. In Kreiſen, Ovalen, Kuben, Kurven, in ſteigenden, fallenden, gegenſeitig ſich hebenden, Spannung löſenden, traumhaft verlöſchenden Farben, ohne Mittelpunkt, ausgeſtrömt aus der Unendlichkeit: großer Gedanke der Einheit klingen dieſe Bilder die kosmiſche Harmonie. Pulsſchlag der Welt. —

Gegenſtändliches Schaffen hat konkrete Möglichkeiten für Wertbemeſſung des Werkes: Vergleich mit dem Objekt, Geſetze einer Äſthetik, zeitliche Dogmen. Da iſt ein Ziel, — da iſt Begrenztheit. Da iſt die Gemeinſchaft derer, die es erreicht haben, — Kunſtbourgeoiſie.

Abſtrakt ſchaffende Künſtler haben kein Ziel. Wo ſollte es ſein? Sie folgen ihrem Geſetz und ſchweben durchſchüttert im Grenzenloſen. Sie ſchauen das Höchſte und finden die Worte nicht. So groß iſt Gott! Raſtlos müſſen ſie ſuchen nach Form ihres Fühlens würdig. Bisheriges reicht nicht aus.



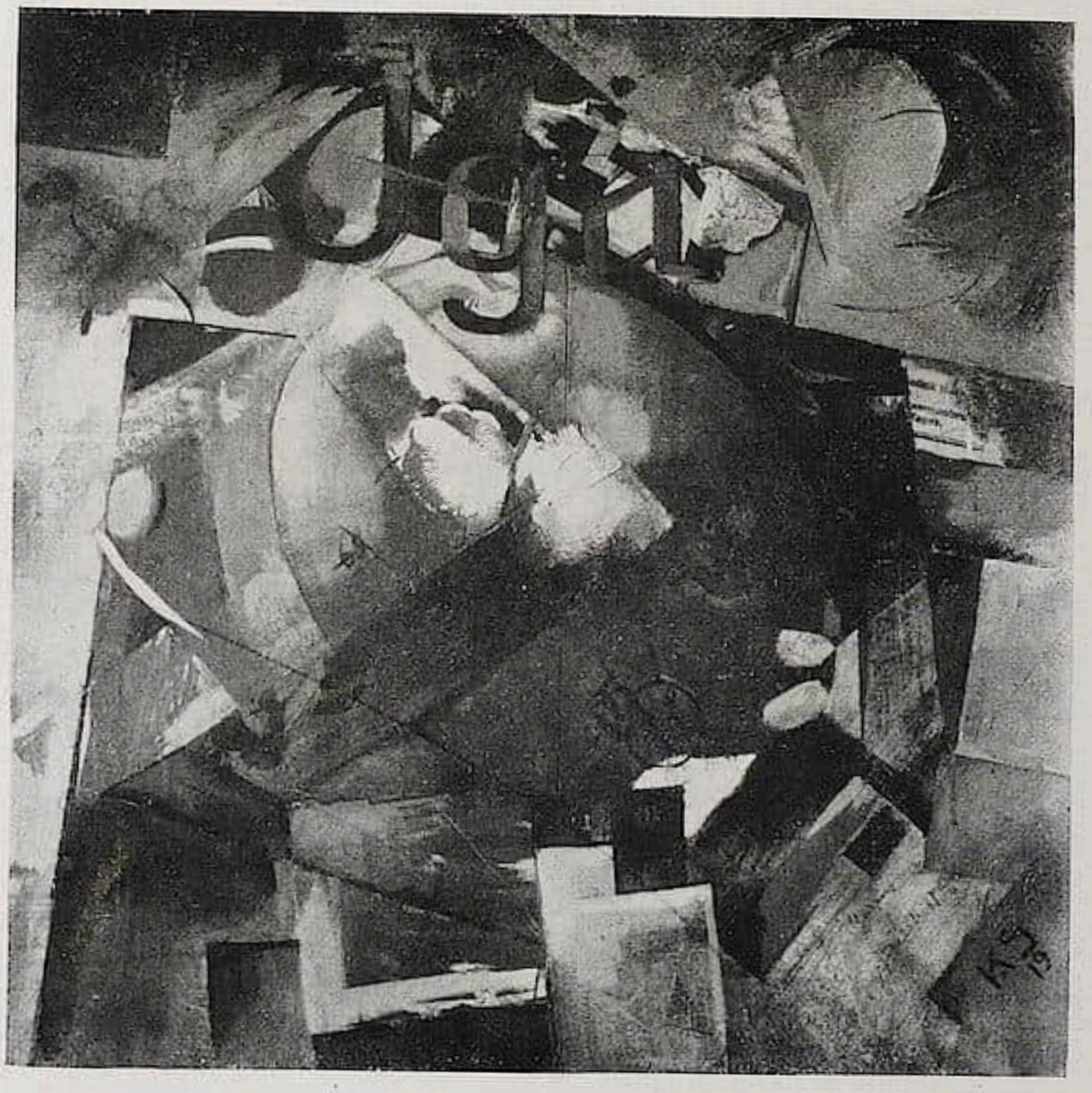
Kurt Schwitters. Merzbild „Das Arbeiterbild".

In allem die Erkenntnis: das Geistige ist in der Kunst das Primäre; Erlebnis steht über dem Ausdruck, Seele des Werkes über dem Sichtbaren.

Aus dieser Konzentration auf das Abstrakte entspringt die heutige Freizügigkeit in der Ausübung der Kunstarten. Wieder ein Zug zum Universalen. Dichter malen und kneten, Maler schreiben Dramen und Musik —

Man fühlt wohl: es geht nicht um Gemaltes und Geschriebenes; es geht um künstlerische Gestaltung. Das Zünftige schwankt. Die überlieferten Mittel der Malerei verlieren an Herrschgewalt. Man greift zu anderm. Wille zum Ausdruck geht über die alten Grenzen hinaus.

Auch Schwitters kam zu Kombinationen. Er nagelt und klebt seine Bilder in Verbindung mit Malerei. Papierstücke, Holz, gegebene Gegenstände dienen neben Farbe, Leinwand und Pappe als Material.



Kurt Schwitters.

Merzbild „Iga Lo".
(Beſitzer: Prof. Dr. B. in Hannover.)

Weſentlich iſt, daß die urſprüngliche Bedeutung der Gegenſtände keine Rolle ſpielt. Sie haben lediglich künſtleriſche Werte. Werden naiv benutzt: eine Scheibe als Fläche, Draht als Linie. Drahtnetz als Laſur, Watte als Weichheit.

Ziel iſt immer das Bild. Die Anſchauung blieb.

Es gibt kein künſtleriſch gültiges Geſetz, das dieſe Ausdrucksart verbietet. Für Schwitters war ſie Notwendigkeit: weiteres Abrücken vom Überkommenen, eine noch ausdrücklichere Betonung geiſtiger Vorherrſchaft.

Hier liegt der Schlüſſel für den Beſchauer: ſinniges Kunſtbetrachten erfordert die Unterordnung perſönlichen Verlangens unter die Idee. Sie allein iſt maßgebend.

Wer dennoch nicht folgen kann, mag dieſe Bilder mehr theoretiſch betrachten. Daraufhin: ob ſie auf dem Wege zum Geiſtigen liegen. Zwar ein Angriff auf ihr Individuelles. Der Künſtler müßte es dulden: es iſt Anerkennung der Idee, von der er ſchaffend ſelbſt erfüllt iſt. Daraus käme dann das Erkennen.

In der Tat ſind dieſe „Merz-Bilder" — Schwitters hat ſie aus irgendeinem belangloſen Grunde ſo genannt — von ſtarker echter Bildwirkung.

Kurt Schwitters. Zeichnung.

Sie ſind nichts Endgültiges. Und auch dieſe Entwicklungsphaſe iſt abgeſchloſſen.

In ſeinen letzten Zeichnungen zeigt Schwitters das Beſtreben, an Stelle bisheriger Ungebundenheit der Gefühlsäußerung die präziſere Form zu ſetzen, zu komprimieren.

Zunächſt wieder ein Suchen. Abermals, wie zu Beginn expreſſioniſtiſcher Formung, ein Rückgreifen auf das Objekt.

Immer wiederkehrende Figuren werden ohne jede gedankliche Bedeutung benutzt. Es ſind Dinge, die in des Künſtlers Totalerlebnis inſofern eine Rolle ſpielen, als ſich ein beſtimmtes Gefühl mit ihnen verbindet. Ein außerhalb liegendes Beiſpiel: das Kreuz des Erlöſers. Schwitters würde mit ihm nicht eine geſchichtliche Begebenheit oder irgendwelche Reflektion verknüpfen, ſondern einfach das abſtrakte Gefühl: etwa des Aufgehens in Gott ausdrücken.

Die Windmühle, der Weg, das Herz, die Sonne, die Kirche, — die Zahl 69 erſcheinen an irgendeiner vom naturaliſtiſchen Standpunkte ganz unmöglichen Stelle des Bildes. Sie fügen ſich in den Rhythmus des Ganzen und ſagen ein Gefühl, das notwendig hier ausklingen muß.

Ein Proviſorium. Dieſe immerhin gegenſtändlich anſchaubaren Figuren werden durch rein abſtrakte Formen gleicher Weſensart abgelöſt werden.

Wieder das logiſche Wachſen aus dem Untergrunde; wieder der Weg zum Abſoluten: über die Entkörperlichung genommener Formen zur Geſtaltung eigener abſtrakter Formen.

Durch alle Seitenſprünge, Abweichungen, Abſonderlichkeiten in der Sichtbarkeit zieht ſich die große Linie der Entwicklung nach oben.

Wir ſtehen im Anfang.

Jetzt ſchon ein Rieſenabſtand. Dort die Arbeit des Anekdotenmalers, die uns breit eine Situation ſchildert, uns weit von der Kunſt hinweg über moraliſche und philoſophiſche Betrachtungen zu einer Erkenntnis führt. Hier die Werke der Heutigen, die, Erkenntnis vorausſetzend, unmittelbar durch die künſtleriſche Form allumfaſſende Gefühle geben und löſen — —

Schwitters hat Werte geſchaffen. Wir dürfen noch viele von ihm erwarten. Hätte das Einzelne als ſolches weniger poſitive Bedeutung, — ſeine Äußerung in ihrer Geſamtheit wäre dennoch ungeheuer ſtark: anregend, fördernd, klärend, — Mitkünderin der Idee.

Der Geiſt ſiegt. Wir ſehen das Licht.

* * *

Seiner im Juli im „Sturm“ ſtattgehabten Ausſtellung gab der Künſtler folgende programmatiſche Erklärung mit auf den Weg, die auch an dieſer Stelle wiedergegeben ſei:

Die Merzmalerei

Die Bilder Merzmalerei ſind abſtrakte Kunſtwerke. Das Wort Merz bedeutet weſentlich die Zuſammenfaſſung aller erdenklichen Materialien für künſtleriſche Zwecke und techniſch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialen. Die Merzmalerei bedient ſich alſo nicht nur der Farbe und der Leinwand, des Pinſels und der Palette, ſondern aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien und aller erforderlichen Werkzeuge. Dabei iſt es unweſentlich, ob die verwendeten Materialien ſchon für irgendwelchen Zweck geformt waren oder nicht. Das Kinderwagenrad, das Drahtnetz, der Bindfaden und die Watte ſind der Farbe gleichberechtigte Faktoren. Der Künſtler ſchafft durch Wahl, Verteilung und Entformung der Materialien.

Kurt Schwitters. Zeichnung.

Das Entformeln der Materialien kann ſchon erfolgen durch ihre Verteilung auf der Bildfläche. Es wird noch unterſtützt durch Zerteilen, Verbiegen, Überdecken oder Übermalen. Bei der Merzmalerei wird der Kiſtendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausſchnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinſelſtrich oder Bleiſtiftſtrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterbrotpapier zur Laſur, Watte zur Weichheit.

Die Merzmalerei erſtrebt unmittelbaren Ausdruck durch die Verkürzung des Weges von der Intuition bis zur Sichtbarmachung des Kunſtwerkes.

Dieſe Worte ſollen das Einfühlen in meine Kunſt denen erleichtern, die mir zu folgen ehrlich bereit ſind. Allzuviele werden es nicht wollen. Sie werden meine neuen Arbeiten ſo empfangen wie ſie es immer getan haben, wenn das Neue ſich zeigte: mit Entrüſtung und mit Hohngeſchrei.

Kurt Schwitters.

Die ſozialen Grundlagen der Wohnbaukunſt

Von WALTER CURT BEHRENDT

Die Kunſtgeſchichte des Wohnhausbaues beginnt mit der Entſtehung des Bürgertums. Erſt mit dem Beſitz einer bleibenden Wohnſtätte wird der Nomade zum Ackerbauer oder Stadtbewohner, erſt durch die Errichtung eines feſten, zu dauerndem Aufenhalt beſtimmten Hauſes wird er zum ſeßhaften Bürger. Und wie man die Entſtehung der Hauswirtſchaft als den Anfang aller höheren Kultur bezeichnet hat, ſo hat man im gleichen Sinne auch die ganze Kulturgeſchichte eine Geſchichte der Wohnung genannt. Denn das Haus bildet von jeher den Mittelpunkt aller wirtſchaftlichen Tätigkeit, wie es denn auch üblich geworden iſt, alle Wirtſchaft nach dem griechiſchen *οἶκος* als Ökonomie zu bezeichnen.

Der Träger dieſes primitiven wirtſchaftlichen Organismus iſt die Familie. Sie verkörpert als Hausgemeinſchaft die Idee des Hauſes, und zwar das Haus nicht nur als ſoziales und wirtſchaftliches Element betrachtet, ſondern auch als baulicher und architektoniſcher Organismus. Mit ihren Sitten, mit ihren Lebensgewohnheiten und geſellſchaftlichen Daſeinsformen beſtimmt die Familie Plan, Anlage und Geſamtform des Hauſes. Schickſal und Entwicklung der Wohnhausarchitektur ſind daher aufs engſte mit dem der Familie und der Familienverfaſſung verknüpft.

Je enger und umfaſſender die Hausgemeinſchaft in der Familie durchgeführt iſt, deſto reicher und großartiger wird ſich der bauliche Organismus des Hauſes geſtalten. Nach den ſtrengen Bräuchen der alten patriarchaliſchen Familienverfaſſung umſchließt die Gemeinſchaft des Hauſes mit den natürlichen Familiengliedern, den Eltern, Kindern und der engeren und weiteren Verwandtſchaft, auch das geſamte Ingeſinde, die Knechte, Mägde, Dienſtleute und alle ſonſtigen Hilfskräfte des hauswirtſchaftlichen Betriebes. Eine ſo vielköpfige Gruppe fordert nicht nur zahlreiche Einzelräume für die verſchiedenen Bedürfniſſe des Wohnens und Arbeitens, der Ruhe und der Erholung, ſie fordert vor allem auch große gemeinſame Räume, die der Benutzung der Geſamtheit dienen, in denen die Familie ſich verſammelt zu gemeinſamer Mahlzeit, zu feſtlicher Andacht oder fröhlichem Spiel. In der Anlage und Ausbildung dieſer gemeinſamen Räume nun

beginnt ſich die Kunſt des Wohnhausbaues zu entfalten. Das antike Haus, nach außen nackt, kunſtlos und ohne jede Front, zeigt eine bemerkenswerte architektoniſche Entwicklung nur in den der Familie gewidmeten Räumen. Im griechiſchen Hauſe, deſſen Enge und Dürftigkeit den ausgeſprochen öffentlich-politiſchen Charakter des Staatslebens deutlich erkennen läßt, nimmt der Hof, der den Mittelpunkt des Familienverkehrs bildet, dennoch beinahe die Hälfte der geſamten verfügbaren Grundfläche ein. Er iſt äußerſt einfach gehalten und bleibt, den puritaniſchen Familienſitten entſprechend, ohne jeden architektoniſchen Schmuck. Mit der Erſtarkung und Verinnerlichung, die das Familienleben bei den Römern erfährt — worin man mit Recht die Wurzel für die Kraft und Größe dieſes Volkes erkannt hat —, wird von nun an auch der künſtleriſchen Ausbildung der Familienräume größere Sorgfalt gewidmet. Urſprünglich bildete das Atrium mit dem anſtoßenden Tablinum den Hauptraum des römiſchen Hauſes und den Sammelpunkt der Familie. Nach ihm öffneten ſich die ringsum liegenden Wohn- und Schlafräume der Hausgenoſſen und der Dienerſchaft. Als der Grundriß des vornehmen römiſchen Hauſes unter dem Einfluß des Hellenismus durch Übernahme des griechiſchen Säulenhofes erweitert wurde, gingen die Funktionen des Familienraums auf dieſes rückwärts gelegene, von der Straße zurückgezogene Periſtyl über, während das Atrium zum Staatszimmer des Hauſes beſtimmt wird, in dem der Hausherr und Familienvater ſeine Beſuche empfängt. Jetzt entſtehen wirkungsvolle Raumfolgen, reizvolle Durchblicke und reiche perſpektiviſche Bilder. Die Haupträume erhalten bildneriſchen Schmuck, kunſtvolle Moſaikfußböden, farbenfrohe Wandmalereien und prächtiges Marmorgerät. Das Atrium wird durch Aufſtellung von Bildſäulen, von Wachsmasken verſtorbener Familienmitglieder, von Trophäen und anderen Erinnerungszeichen zur prunkvollen Ahnengalerie, zur Ruhmeshalle der Familie ausgebildet. Das Periſtyl, der Tummel- und Spielplatz der Kinder, wird zum heiteren, blumengeſchmückten Garten. So reift die Wohnhausarchitektur, angeregt durch die vielfältigen Bedürfniſſe enger Hausgemeinſchaft, einer erſten kraftvollen Blüte entgegen.

Verglichen aber mit dem ſtädtiſchen Bürgerhaus des 16. und 17. Jahrhunderts erſcheint die Wohnbaukunſt der Antike, trotz der höheren Geſamtkultur der Zeit, einfach, ja beinahe dürftig. In ſeiner Weiträumigkeit, in der Größe und Zahl der für gemeinſame Benutzung vorbehaltenen Räume zeigt das Bürgerhaus dieſer Zeit den befruchtenden Einfluß, den ein ausgeprägter, lebendig wirkſamer Familienſinn auf die Baukunſt auszuüben vermag. Wie ſich die ſtolze Idee des „ganzen Hauſes“ in ſeinem Grundriß widerſpiegelt, hat Wilhelm Riehl in anſchaulicher Weiſe in ſeiner Naturgeſchichte des Volkes geſchildert. Die beſſeren Bürgerhäuſer dieſer Zeit öffnen dem Eintretenden ſogleich große Flure, breite Vorplätze und weiträumige Höfe. Häufig iſt das ganze Erdgeſchoß lediglich Vorhalle; die Wohnräume beginnen erſt im oberen Stockwerk. Dieſe geräumigen Vorplätze ſind gleichſam die Allmende des „ganzen Hauſes“. Und dasſelbe gilt von den traulichen Galerien und bedeckten Gängen, die ſich in allen Geſchoſſen gegen den Hof hin öffnen. Hier ſoll man ſich verſammeln und ergehen können, hier ſollen die Kinder beim Regenwetter ſich tummeln und ihren Spielen nachgehen. Im reicheren Bürgerhaus war die Küche eine ſtattliche, oft ſchön gewölbte Halle, und in geſelliger Stunde verſammelte ſich wohl auch die Familie in der Küche und verzehrte ihr Abendbrot am „häuslichen Herd“. Vielfach dient der breite Flur des erſten Stockwerks als Speiſeſaal der Familie und nicht ſelten findet ſich hier auch eine kleine, niſchenartig ausgebildete Kapelle eingebaut für gemeinſame Hausandachten. Dieſe Vielgeſtaltigkeit des inneren Organismus kommt auch nach

außen, in einer reichgegliederten architektoniſchen Durchbildung der Straßenfront zum Ausdruck: es genügt, an die wechſelvollen Straßenbilder ſüddeutſcher Städte, an die erkergeſchmückten Faſſaden und an die maleriſche Hofarchitektur etwa einer Stadt wie Nürnberg zu erinnern.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzieht ſich, zugleich mit der Vollendung der abſoluten Monarchie in Frankreich, in der Wohnhausarchitektur ein entſcheidender Wechſel der den Grundplan beſtimmenden Kräfte. An die Stelle der Familie iſt die Geſellſchaft getreten. Der Abſolutismus hat die zentraliſierende Macht des Hofes hervorgebracht, und dieſer wiederum hat ſich, um ſeine Macht würdig zu repräſentieren, in der Geſellſchaft eine neue glänzende Folie geſchaffen. Dieſe Geſellſchaft hat keine andere Aufgabe, als die, Aufwand zu treiben; ſie iſt, um mit Taine zu reden, lediglich eine pompöſe Parade. Ihre hervorragende Stellung macht ſie zur führenden Oberſchicht und läßt ſie damit zur geſuchten Lehrmeiſterin auch des Bürgertums werden. Ihre Sitten und Gewohnheiten werden nachgeahmt, ihre Lebensformen gelten als vorbildlich. Ihr Leben, „eine fein abgeglättete Müßiggängerei“, ſtreicht im Genuſſe galanter Feſte, pomphafter Repräſentation und leichtſinniger Geſelligkeit heiter und fröhlich dahin. Es gleicht dieſe Geſellſchaft, die keinerlei ſoziale Berufung mehr fühlt und deren einziges Lebensziel darin beſteht, die Langeweile zu verbannen, einer ſchönen, üppig wuchernden Pflanze, die mit dem betäubenden Duft und der leuchtenden Farbenpracht ihrer Blüte das gefährliche Gift vergeſſen macht, das in ihren Säften quillt. Mit der tötenden Wirkung dieſes Giftes hat ſie die Wurzeln des Familienlebens zerſtört. Die Anforderungen der Geſelligkeit ſind ſo ungeheure geworden, daß für die Pflege des Familienlebens keine Zeit mehr bleibt. Um die Mitte des Jahrhunderts wohnen Mann und Frau im ſelben Hotel — das war aber auch alles (Taine). Und wie die Eltern nicht zuſammenleben, ſo leben ſie auch nicht mit ihren Kindern, die der Obhut bezahlter Erzieher überlaſſen bleiben und mit dieſen ihre eigenen, abgeſonderten Räume bewohnen. Unter ſolchen Umſtänden müſſen auch bei der Einrichtung und Geſtaltung des Hauſes die Bedürfniſſe der Familie den Forderungen der Geſelligkeit untergeordnet werden. Das neue Programm verlangt mit dem veränderten Grundriß einen neuen Typus des Wohnhauſes. Den Mittelpunkt des Hauſes bildet von jetzt an das große Geſellſchaftszimmer, der Salon, der an die Stelle des alten gemeinſamen Familienraumes getreten iſt. An ihn ſchließen ſich zu beiden Seiten, in ſymmetriſcher Verteilung und kunſtvoll auf Achſen gereiht, die getrennten Wohn- und Schlafgemächer von Mann und Frau, die Fluchten der Vorräume, Zimmer und Kabinette. In Form und Einrichtung, in der Verteilung der Möbel und in der Anordnung der Türen und Fenſter ſind ſie in erſter Linie für den Empfang, für geſelligen Verkehr und Unterhaltung eingerichtet. Auch der Speiſeſaal iſt in ſeinen Abmeſſungen auf die Bedürfniſſe großer Geſelligkeit zugeſchnitten. Denn man iſt nur ſelten allein und unter ſich. Darum gibt es keine Räume, die dem gemeinſamen Gebrauch der Familie dienen. Nur in ganz großen und vornehmen Häuſern iſt bisweilen neben dem Geſellſchaftsraum noch ein kleines Zimmer vorhanden, wohin ſich der Hausherr an den wenigen Tagen, an denen er keine Geſellſchaft bei ſich ſieht, mit ſeiner Familie zurückziehen kann. Im übrigen hat das Haus nicht ſo ſehr den Bedürfniſſen behaglicher Wohnlichkeit zu dienen, als den vielſeitigen Anſprüchen des Salonlebens mit den ſtrengen Forderungen ſeiner Etikette. Dieſer Grundſatz gilt wie beim Stadthaus, ſo auch für die Einrichtung des Landhauſes, deſſen ganzes Obergeſchoß, in kleine abgeſchloſſene Appartements geteilt, zur Gaſtwohnung ausgebaut wird. Er gilt auch für die Anlage des Gartens, der, ſtreng

architektoniſch aufgeteilt, mit den Geſellſchaftsräumen des Erdgeſchoſſes in unmittelbare Verbindung gebracht iſt und mit ſeinen geraden Alleen und heckenumrahmten Rondells zu einem Salon im Freien geworden iſt, auf deſſen grünen Raſenteppich ſich die Geſellſchaft in fröhlichem Spiele tummelt. So wird das Wohnhaus mit der ſtrengen Symmetrie ſeines Grundplanes und Aufbaues, mit dem abgezirkelten Spiel ſeiner kleinen und großen Räume, mit der zweckmäßigen Regelung ihrer Aufeinanderfolge und mit den gebundenen Formen ſeiner Gärten zu einem klaren Spiegel der herrſchenden Geſellſchaftsetikette. Es iſt nicht mehr das lebensvolle, vielgeſtaltige, von den Bedürfniſſen eines geſunden Bürgertums beſtimmte Organismus, wie im 17. Jahrhundert, ſondern es iſt zum Gegenſtand formaler Spielereien geworden, ein kunſtvolles und zugleich auch künſtliches Gebilde akademiſcher Architekturprinzipien. Das Wohnhaus des 18. Jahrhunderts gefällt ſich, wie das Leben der Geſellſchaft, dem es dient, in Äußerlichkeiten. Davon wird indeſſen ſein Kunſtwert nicht berührt, es ſteht, abgeſehen von wenigen Ausnahmen, wo das Formenſpiel faſt ſchon zum Formalismus zu formaler Erſtarrung geführt hat, als architektoniſche Geſamtleiſtung durchaus auf der Höhe und ſtellt einen ſelbſtändigen Typus von charaktervoller Prägung dar. Die ſchönen breitgelagerten Wohn- und Landhäuſer der Barockzeit, wie ſie allenthalben in deutſchen Landen noch zu finden ſind, beweiſen die ſchöpferiſche Kraft dieſer hochentwickelten bürgerlichen Baukunſt. Wenn dieſe Kunſt auch inhaltlich ärmer geworden iſt, entſcheidend iſt, daß doch immer noch ein beſtimmter greifbarer Inhalt da iſt. Statt der Familie diktiert die Geſellſchaft jetzt mit ihren Bedürfniſſen das Programm des Wohnhausbaues. Dieſes Programm iſt reich an Äußerlichkeiten, aber es iſt klar und eindeutig in ſeinen Forderungen — darum konnte es auch einen typiſchen Ausdruck finden, darum hat es eine eigenartige Wohnhausarchitektur zu zeitigen vermocht.

Ein ſolches, klar und eindeutig umſchriebenes Programm nun fehlt der bürgerlichen Baukunſt der Gegenwart nach jeder Richtung. Es gibt heute keine Geſellſchaft in dem Sinne einer führenden Oberſchicht, wie ſie das 18. Jahrhundert gekannt hat, und auch die Familie, der andere große Träger der bürgerlichen Baukunſt, hat längſt aufgehört, in ihren alten Formen ſtreng patriarchaliſcher Gebundenheit zu exiſtieren. Die allgemeine Neigung der Zeit zu ſozialer Gleichmacherei hat die Geſellſchaft zerſtört, die alten Formen ſind zerbrochen, ohne daß doch neue ſchon vorhanden oder an ihre Stelle getreten wären. Mit der Verflachung des ſozialen Lebens ſind die charakteriſtiſchen Geſellſchaftsſitten mit ihren feſtgefügten Formen der Geſelligkeit verſchwunden und bei dem Fehlen jeder geſellſchaftlichen Energie kann gegenwärtig von beſtimmten, als typiſch erkennbaren Bedürfniſſen geſelligen Verkehrs, die beſtimmend auch auf die Geſtaltung des Wohnhausgrundriſſes einwirken könnten, nicht die Rede ſein. Andererſeits iſt, unter dem Einfluß der wirtſchaftlichen Entwicklung, mit dem allmählichen Übergang zu einer großſtädtiſch-induſtriellen und arbeitsteiligen Wirtſchaftsform in der Gegenwart auch jene ehrwürdige patriarchaliſche Hausgemeinſchaft einer zunehmenden und heute faſt ſchon allgemein gewordenen Vereinzelung der Familie gewichen. Die Familie iſt kleiner geworden, die Zahl ihrer Mitglieder hat ſich beträchtlich verringert. „Wo die patriarchaliſche Familie mindeſtens aus zehn, oft aus zwanzig und mehr Gliedern beſtand, zählt die neuere, ſoweit man ſie ſtatiſtiſch verfolgen kann, ſechs, fünf, ja nur vier und weniger im Durchſchnitt. Die verheirateten Kinder bleiben ſelten bei den Eltern; erwachſene und verheiratete Geſchwiſter bilden nicht mehr, wie bisher, eine ungeteilte Hausgemeinſchaft; die heranwachſenden Söhne und Töchter verlaſſen früher das elterliche Haus, um anderswo zu lernen, eine Stellung zu ſuchen; die Zahl

der Knechte und Mägde ist um so geringer, je höher die wirtschaftliche Arbeitsteilung steht. Die Eltern, einige unerwachsene Kinder, in den höheren Klassen ein oder mehrere Dienstboten machen die Familie aus; sie genügen für den Haushalt, der nicht mehr, wie einstens, möglichst viel selbst produzieren, sondern, könnte man sagen, möglichst viel fertig einkaufen will." (Schmoller.) Es kommt hinzu, daß häufig Wohnung und Arbeitsstätte räumlich voneinander getrennt sind.

Diese ungeheure Wandlung, die das Familienleben erfahren hat, ist auf den Wohnhausbau nicht ohne Rückwirkung geblieben. Mit dem Absterben der Hausgemeinschaft haben auch alle dem „ganzen Hause" gewidmeten Räume, jene Hallen, Flure, Vorplätze, Höfe und Galerien, ihre Bedeutung verloren. Sie sind überflüssig geworden und darum entweder stark eingeschränkt oder ganz aufgegeben worden. Ja, mit der erlöschenden Idee des „ganzen Hauses" als einer „sozialen Gesamtpersönlichkeit" (Riehl) beginnt die ehemals selbstverständliche Gewohnheit, im eigenen Hause zu wohnen, allmählich zu schwinden. Das Einfamilienhaus bildet heute selbst in den Teilen der Bevölkerung, die sich, trotz steigender Bodenpreise, nach ihrem Einkommen einen solchen Luxus gestatten könnten, bereits mehr und mehr eine Ausnahme. Der Hausbesitz bleibt, wo er nicht zum Beruf, zum Geschäft geworden ist, auf den begrenzten Kreis der Wohlhabenden beschränkt. Die verkleinerte Einzelfamilie der Gegenwart aber haust in der Mietwohnung, und zwar in der Regel in der Stockwerkswohnung eines Massenmiethauses oder bestenfalls im reihenmäßig errichteten Kleinhaus, jedenfalls in Wohnungen, die nicht für den Eigenbesitz, sondern als Marktware geschaffen sind, fabrikmäßig, als Massenerzeugnis hergestellt und für wechselnde Besitzer gedacht sind. Bei solchen Lebensgewohnheiten sind, wie sich denken läßt, die Aussichten für die Entstehung einer neuen Blüte der Wohnbaukunst sehr gering.

Es ist daher mit Recht gesagt worden, daß das Schicksal der bürgerlichen Baukunst nur zum kleineren Teil in der Hand der Architekten ruht. Wenngleich sie auch an erster Stelle berufen sind, an der Lösung dieser Aufgaben mitzuarbeiten, so setzt doch, wie Heinrich Tessenow einmal überzeugend ausgeführt hat, das sozusagen natürliche Werden der bürgerlichen Baukunst ein Volk mit besonderen Lebensverhältnissen, mit einem besonderen Denken und Fühlen voraus, so daß die Arbeit der Architekten allein hier immer nur Stückwerk bleiben wird. Eine der stärksten natürlichen Quellen, aus denen das Wachstum der Wohnbaukunst seine Nahrung zieht, ist die Familie. Das Vorhandensein eines gefestigten und entwickelten Familienlebens bildet eine der wichtigsten gesellschaftlichen Voraussetzungen für das Gedeihen der Wohnbaukunst. Und die bürgerliche Baukunst wird erst gesunden, wenn mit einer neuen Erstarkung des Familienlebens der Sinn für die Häuslichkeit wieder erwacht, wenn das Wohnen im eigenen Hause nicht mehr ausschließlich vom Standpunkt des Geldausgebens betrachtet, sondern allgemein als Grundbedingung einer gesunden Lebensführung anerkannt und gefordert wird.

Anmerkung der Schriftleitung. Diese Abhandlung bildet einen Abschnitt aus einem demnächst erscheinenden größeren Werke des Verfassers unter dem Titel „Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur um 1900" (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart).

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Neue Graphik von Walter Klemm[1]

Mit 7 Abbildungen

Der junge Kunstverlag von Dehne in Leipzig veröffentlicht unter den ersten von ihm herausgebrachten Folgen auch zwei lithographische Zyklen Walter Klemms, die phantastische Themata behandeln, die Schildbürger-Narretei und den Robinson. Beide Werke, die eben unter Aufsicht des Künstlers fertig geworden sind, gehören zweifellos mit zu dem Besten, was deutsche Illustrationskunst in den letzten Jahren hervorgebracht hat. Sie weisen deutlich auf die allgemeine Wandlung unseres Stilempfindens hin, in dem sie ihrer Tendenz nach etwa die Mitte zwischen impressionistischer und expressionistischer Ausdrucksform innehalten. Insofern sind sie für die Entwicklung Klemms in mehr als einem Sinne symptomatisch. Denn dieser Künstler, der als reiner Autodidakt, in seinen Anfängen vielleicht eine der sensitivsten Erscheinungen im jungen Deutschland ist, hat auch wie so mancher andere an sich die Schwankungen des Zeitgefühls erfahren, das immer intensiver aus den Banden einer rein materialistischen

Abb. 1. Walter Klemm. Lithographie: „Schildbürger".

[1] Walter Klemm, Die Schildbürger. Ein Zyklus von 10 Originallithographien. Bildfläche ca. 35×40 cm. In Mappe. Einmalige Auflage 200 numerierte Exemplare. Preis M. 300.—.

Walter Klemm, Robinson. Rev. Text der ersten deutschen Originalausgabe. Mit 10 Original-Steinzeichnungen. Einmalige Auflage 300 numerierte Exemplare. Nr. 1—50 handschr. sign. auf Japan M. 500.—, Nr. 51—300 auf Bütten, ebenfalls handschr. bezeichnet, M. 240.—.

Abb. 2. Walter Klemm. Lithographie: „Schildbürger".

Weltanſchauung, die das Elend dieſes Weltkrieges als Bankrott des kapitaliſtiſchen Zeitalters — wie wir hoffen — endgültig überwunden, zu den reinen Sphären geiſtiger Energieentfaltung hinſtrebt. Sind Klemms neueſte Arbeiten in dieſem Zuſammenhang kulturpſychologiſch von unzweideutiger Beredſamkeit, ſo wird damit ihr künſtleriſcher Wert weder im Guten noch im Böſen irgendwie umſchrieben. Im Gegenteil: Der Graphiker Klemm, der ſich nicht erſt heute in ſeiner ſtarken illuſtrativen und formalen Beredſamkeit dem Sammler und Liebhaber vorſtellt, hat in den neuen Folgen, deren eigentlicher Charakter an Hand der hier wiedergegebenen ſtarken Verkleinerungen nach den Originalblättern kaum genügend ſichtbar wird, Arbeiten von ſo überzeugender Eindringlichkeit im rein Künſtleriſchen geſchaffen, daß der nur illuſtrative Vorwurf gegenüber der Leiſtung an ſich faſt zu einem Moment nebenſächlichen Zufalls wird. Denn nicht darauf kommt es im Geiſte der künſtleriſchen Schöpfung an, ob und inwieweit dieſe Arbeiten dem novelliſtiſchen Thema gerecht geworden ſind, ſondern ob ſie, auch losgelöſt vom Stoff, in Kompoſition, Eſprit und Temperament als Dokumente der Perſönlichkeit beſtehen oder nicht. Niemand aber, der Klemms Handſchrift nur von

Abb. 3. Walter Klemm. Lithographie: „Schildbürger".

Abb. 4. Walter Klemm. Lithographie: „Schildbürger".

Abb. 5. Walter Klemm. Lithographie: „Robinſon".

ungefähr kennt, wird gerade in dieſen Blättern die Klaue des Löwen vermiſſen, der die moderne Graphik ſchon ſo manches reife Produkt eigenwilligſter Prägung zu danken hat.

Klemm wurde in Deutſchland in weiteren Kreiſen zum erſtenmal bekannt, als er in der Sommerausſtellung der Berliner Sezeſſion von 1910 ſeine erſten Gemälde zeigte, jene Winterbilder, die ſtark an Breughel orientiert, durch ihren neuen und eigenwilligen, beinahe gewollt primitiven Charakter ungemeines Aufſehen erregten. Damals, als die Sonne des Impreſſionismus bei uns im Zenith ſtand, ergriff das ſtark Expreſſive dieſer Schöpfungen wie von ungefähr und jeder Verehrer der Klemmſchen Kunſt hätte damals gewünſcht, daß er unbeirrt um Zeitgeſchmack dieſen einmal eingeſchlagenen Weg weiter verfolgt hätte. Daß er es nicht tat, ſondern als Maler, beeinflußt vor allem durch die Rößlerſchen Landſchaften, für einige Jahre wieder den Anſchluß an den Impreſſionismus zu gewinnen ſuchte, hat auf die Dauer der Richtung ſeines ſchöpferiſchen Gefühls dennoch keinen Abbruch getan. Der neueſte Klemm hat da wieder angeknüpft, wo ihn bereits jene Winterbilder von 1910 zeigten und es ſteht heute unbedingt feſt, daß dieſer Künſtler berufen iſt, auf dem nunmehr als richtig erkannten Wege einer der Führer in der jungen deutſchen Kunſt zu werden. Nebenbei mag erwähnt werden,

daß die 1913 erfolgte Berufung Klemms als Lehrer an die Weimarer Hochſchule, die unter einem Manne wie Mackenſen ſicher nie die Geburtsſtätte von Genies geworden wäre, für die künſtleriſche Entwicklung des Malers zum mindeſtens keine Steigerung bedeutete. Im Gegenteil, wenn ſich trotz der geiſtig angeſpannten, um nicht zu ſagen erdrückenden Atmoſphäre dieſer Kunſtſtadt — die erſt jetzt wieder Grund zu neuen Hoffnungen gibt, ſeit Gropius die Dinge in fortſchrittlich modernem Geiſte zu erneuern beſtrebt iſt — das Talent des Künſtlers nicht ganz verlor und vorzeitiger Erſchlaffung anheim fiel, ſo muß man das der ſchöpferiſchen Vitalität dieſes Meiſters reichlich zugute halten. Denn in dieſer von der Tradition geweihten Stadt waren die Zuſtände nach dem Weggang van de Veldes mehr als unerträglich geworden. Der Großherzog, ein vollkommen amuſiſcher Herr, dem es trotzdem an gutem Willen nicht fehlte, obwohl er ſich in entſcheidenden Augenblicken immer wieder von jenen dunklen gegenminierenden Kräften in ſeiner Umgebung gehemmt fühlte, hat ſich noch knapp anderthalbe Jahre vor ſeiner Abdankung in einem Momente höchſter innerer Kriſis, in der ſich damals das Schickſal der Hochſchule befand, Klemm gegenüber im Zuſammenhang mit der Kündigung anderer Lehrer zu dem in den Annalen höfiſchen Mäzenatentums einzigartigen Ausſpruch verſtiegen, „daß Klemm ebenfalls gehen könne, wenn er das Malen nicht aufgebe". — Nun Klemm iſt geblieben und hat das Malen gottlob auch nicht aufgegeben, aber Weimars Kunſtpflege iſt inzwiſchen einer gottgewollten Vormundſchaft entwachſen und dank der deutſchen Revolution einer allmählichen Verſumpfung entgangen.

Äbb. 6. Walter Klemm. Lithographie: „Robinſon".

Es mag an dieſer Stelle deplaziert ſein, danach zu forſchen, ob Wilhelm Ernſts durchaus minderes Kunſtverſtändnis wirklich aus Überzeugung den Graphiker Klemm ſo viel höher ſtellte als den Maler. Tatſache iſt nur, daß der Künſtler ſeine Weimarer Jahre in der Hauptſache mit Arbeiten auf graphiſchem Gebiete ausgefüllt hat. Schon 1910

Abb. 7. Walter Klemm. Lithographie: „Robinſon".

waren 12 Holzſchnitte zum Tyll Ulenſpiegel entſtanden, denen zwei Jahre ſpäter 10 Holzſchnitte zum Don Quixote folgten. (Dieſe Arbeiten ſind vor der Berufung nach Weimar entſtanden, als Klemm noch in Prag bzw. Dachau lebte.) 1913 brachte dann Kiepenheuer den Reinecke Fuchs mit 50 Holzſchnitten heraus und im ſelben Jahre erſchien der unvergleichliche Zyklus mit Lithographien zum „Simplicius Simplicissimus". Zwiſchen dieſer Arbeit und einer neuen Folge von 15 Holzſchnitten, die Kiepenheuer demnächſt zum Lukas-Evangelium herausbringt, ſind die beiden Folgen mit Lithographien zu den „Schildbürgern" und „Robinſon" entſtanden, die kürzlich der neue Kunſtverlag von Dehne veröffentlicht hat. Zeigen die alſo auch nicht die jüngſte Entwicklungsſtufe im Klemmſchen Schaffen, ſo ſind ſie in ihrer Mittelſtellung, die aus ihrer chronologiſchen Einordnung in das Oeuvre des Meiſters deutlich offenbar wird, doppelt intereſſante Dokumente der Zeit und der Perſönlichkeit. Mehr impreſſioniſtiſch in der flackernden Technik des Striches haben dieſe Blätter dennoch einen inneren Reichtum der Geſichte und eine durchaus expreſſive Form des Aufbaues, die hier und dort das rein illuſtrative Element, das ihnen notwendigerweiſe innewohnt, zum Monumentalen ſteigert. Sie haben jenen prickelnden Lebensnerv, aus dem der Schöpfer ſeine Werke gezeugt. Daß ſie unhiſtoriſch im landläufigen Sinne ſind, beweiſt ihre künſtleriſche Größe unabhängig vom Zeitgeſchmack. Alles im allem, ſie legen erneut Zeugnis ab für einen der wenigen wirklich berufenen Graphiker im jungen Deutſchland. Biermann.

Kunſtpolitik

Adolf Hildebrands Reinhardt-Brunnen in Straßburg

Errichtet 1902, zerſtört 1919

Mit einer Abbildung

Entwicklungskraft und innere Stärke einer jeden Kultur bemißt ſich an ihrer Fähigkeit, architektoniſche Form zu erzeugen. Dem geiſtigen Aufbau entſpricht darin der künſtleriſch-raummäßige aufs genaueſte. Man kann ſagen, je weiter die architektoniſche Spannkraft eines Volkes ausgreift, deſto reicher wird auch ſein Vermögen ſein, eine ſich immer wieder erneuernde kulturelle Geſellſchaft zu bilden. —

Das heutige Frankreich erſcheint von troſtloſer architektoniſcher Unfruchtbarkeit. Seine einſtmals ſo glänzenden Talente des aufbauenden Ebenmaßes, des ordnenden Raumſinns in weiteſtem Umfang, mit denen es zum Lehrmeiſter für ganz Europa ward, ſind entweder in phantaſieloſem Schema verſandet oder aber in ihr Gegenteil umgeſchlagen: in einen rein maleriſchen, haltloſen Individualismus. Hauptbeiſpiel dafür kann jener kleinbürgerliche Eigenſinn ſein, mit dem ſich der franzöſiſche Staat gegen alle architektoniſche Planmäßigkeit, wie ſie von Deutſchland vorgeſchlagen wird, im Wiederaufbau der Ortſchaften der zerſtörten Kriegszone wehrt, ſondern jedem petit bourgeois ſeine individuelle Freiheit ängſtlich bewahren will, — als ob deren Exiſtenz nicht bloße Funktion einer höheren politiſchen, ſozialen, wirtſchaftlichen, geiſtigen Ordnung wäre!

Ein anderes eklatantes Beiſpiel für den Niedergang des architektoniſchen Gefühls im heutigen Frankreich ſtellt ſein äſthetiſches Verhalten zur Plaſtik dar. Dieſe wird nicht mehr wie einſt in ihrer klaſſiſchen Zeit als der untrennbare Beſtandteil der Baukunſt aufgefaßt, als ein ſtets reliefartig zu einem architektoniſchen Hintergrund in Beziehung tretendes Kunſtwerk, ſondern als eine beliebig aufſtellbare Nippesfigur, die überhaupt keinerlei räumlich beſtimmten Platz mehr kennt. Die vom Staat oder der Stadt Paris im „Salon d'Automne" mit öffentlichen Geldern angekauften allegoriſch-ſentimentalen oder hiſtoriſch-pathetiſchen nackten Gleichgültigkeiten in Marmor und Bronze werden ſo aufs Geradewohl als Platz- oder Raſenſchmuck irgendeinem

Stadttheater mit Reinhardt-Brunnen in Straßburg i. Elſaß.
Errichtet 1902, zerſtört 1919.

der vielen Pariſer Squares und Parks zugewieſen, ſo daß der harmloſe Spaziergänger ſich wundert, immer wieder neue Nymphen und Faune oder bisher unberühmte Berühmtheiten plötzlich aus dem Grünen auftauchen zu ſehen. Daß freilich das wahre plaſtiſche Monument nur aus einem architektoniſch gebundenen Auftrag für einen beſtimmten Standort hervorgehen kann, dieſe ihre frühere künſtleriſche Einſicht haben die modernen Franzoſen gründlich vergeſſen. Einen neuen Beweis dafür liefert nun auch die traurige Geſchichte der jüngſt erfolgten, gehäſſigen Zerſtörung der wundervollen Brunnenanlage Hildebrands auf dem Straßburger Broglie-Platz. —

Der im Jahre 1900 verſtorbene Straßburger Rechtsanwalt Juſtizrat Sigmund Reinhardt hinterließ ſeiner Vaterſtadt eine Stiftung, die zur Errichtung einer öffentlichen Schmuckanlage beſtimmt war. Der Gemeinderat beauftragte den Münchener Adolf Hildebrand, den klaſſiſchſten Bildhauer Deutſchlands, mit der Ausführung, und dieſer Künſtler entledigte ſich der Aufgabe mit jenem Sinn für monumentale Platzwirkung, den man von dem Schöpfer des impoſanten Wittelsbacher Brunnens am Maximilians-Platz in München erwarten durfte. Hildebrand wählte als Standort ſeines Denkmals den faſt straßenartig langgezogenen Broglie-Platz vor dem Stadttheater. Für den Betrachter, der ſich vom Ausgang der Meiſengaſſe der feſtlichen Avenue des Broglie nähert, den eine doppelte Baumreihe beiderſeits einfaßt, während ſeine Südſeite durch eine Anzahl ruhig gehaltener herrſchaftlicher Hotels im franzöſiſchen Stil des 18. Jahrhunderts räumlich geſchloſſen wird, bildet das von 1804 bis 1821 von Nicolas Jean Villot und Robin erbaute Stadttheater den perſpektiviſchen Abſchluß: ein würfelförmiger Bau in rötlichem Vogeſenſandſtein, die Stockwerke im klaren Sinn des Empire gut untereinander proportioniert, aus der feſten Baumaſſe dann auf einer Freitreppe eine joniſche Kolonnade von fünf Achſen als leichteres Mittelſtück vortretend, deſſen Attika zierliche Muſengeſtalten von Landolin Ohmacht (1760—1834) krönen.

Vor dieſen Hintergrund ſtrenger Senkrechten disponierte Adolf Hildebrand den Reinhardt-Brunnen: Auf einer Kaskadentreppe erhob ſich der barock geſchweifte Sockel, auf ihm die Statue des „Vaters Rhein“ als Neptun, ein kraftvoll modellierter, bärtiger Mann mit Schilfkranz und -ſchurz, die Rechte auf den Dreizack geſtützt, in der Linken einen Fiſch haltend. Seine ſtark in der Hüfte ausgebogene Silhouette, deren Stellungsmotiv an barocke Vorbilder anklingt, bildete einen höchſt wirkungsvollen Kontraſt zu den glatten Säulen des Theaterportikus. Als Seitenabſchluß dieſer emporgehobenen Mittelſtatue ordneten ſich rechts und links niedrigere Poſtamente mit Puttengruppen unter. Von hier aus zog ſich in der graziös gebrochenen Grundrißführung des 18. Jahrhunderts eine Baluſtrade platzeinwärts, die den ſanften Waſſerſpiegel eines flachen Beckens faßte. Die vertikal aufſtrebende Theaterfront, das zierlich bewegte Figurendenkmal davor, das ſich hiervon in architektoniſch ſtrenger Faſſung ausdehnende Brunnenbaſſin bildeten, wie ſchon oben angedeutet, im ſtadtbaulichen Rahmen des baumbeſtandenen Broglie-Platzes eine unendlich feine, ſtiliſtiſch geſchloſſene Harmonie.

Es iſt nicht jedermann gegeben, ſolche architektoniſche Harmonie in der Fülle ihrer Beziehungen auch mitzuempfinden. Der primitive Geſchäftsmenſch hält ſich an die Aſſoziationen ſeiner derben Lebenserfahrung, und dieſe konnten dem ſchweren männlichen Akt des „Babbe Rhin“, wie ihn der Straßburger Volksmund ſpottluſtig nannte, nicht günſtig ſein. Hildebrands ſtreng plaſtiſches Denkmal ſagte dem ſtets nur allegoriſch-literariſch orientierten Philiſter zu wenig, ſo daß ſeit der Enthüllung im Jahre 1902 immer wieder andere perſönliche Angriffe gegen dieſes Geſamtwerk neudeutſcher Kunſtgeſtaltung losgelaſſen wurden. Vor allem ſtießen ſich in des Wortes wörtlichſter Bedeutung viele Gänſe weiblichen und auch männlichen Geſchlechts an jener energiſchen Hüftenausbiegung des nackten Greiſes, — deſſen Rückfront ihnen „nicht liebenswürdig genug“ erſchien!

Als im November 1918 die Franzoſen die Stadt Straßburg beſetzten, wurde der Vater Rhein genau ſo ein Opfer der künſtleriſchen Antipathie gegen das neue Deutſchland wie die äſthetiſch ſo unendlich darunterſtehenden Kaiſer Wilhelm-, Fürſten- und Feldherrndenkmäler ein Opfer verſtändlicherer politiſcher Feindſchaft. Zuerſt wurde zur größten Befriedigung des kitſchigen Bourgeoisgeſchmacks die viel verhöhnte Fiſchergeſtalt durch eine Holzpyramide verdeckt, auf die man dann — ſehr geiſtvoll — einen plaſtiſchen „galliſchen Hahn“ ſetzte, der von hier aus ſein „Gloire et victoire“ krähen konnte.

Dann entſchloß aber ein franzoſenfreundlicher Gemeinderat ſich zu noch gründlicherem Vorgehen: Man beſeitigte radikal die geſamte Denkmalsanlage vor dem Stadttheater, Hauptfigur, Nebenfiguren, Baluſtrade, und ſchüttete das ſchöne Brunnenbaſſin zu. Freilich behielt man ſich vor, den Rheinfiſcher wieder in der Orangerie, dem 1692 von Le Nôtre begründeten Stadtpark, auf-

zuſtellen, wo er dann eine traurige Konkurrenz zu Albert Schulz' „Gänſeliesel", einer literariſchen Nichtigkeit von entſprechender Popularität, und dem plaſtiſch unmöglichen Zweikampf zwiſchen Froſch und Heuſchrecke von Ringel d'Illzach bilden ſoll.

Dabei wird törichterweiſe ganz vergeſſen, daß gerade Adolf Hildebrands Denkmalskompoſitionen grundſätzlich mit dem Standort verwachſen ſind, für die ſie einmal geſchaffen wurden. Wem das nicht der künſtleriſche Inſtinkt ſagt — in bezug auf den ja die Franzoſen uns barbariſchen Deutſchen unendlich überlegen ſind —, kann das in Hildebrands eigenen Schriften, dem „Problem der Form" und den „Geſammelten Aufſätzen" wiſſenſchaftlich begründet nachleſen, die alle in Straßburg bei dem Verlag Heitz und Mündel, ſogar auch in franzöſiſcher Übertragung, zu haben ſind. — Oder ſollte etwa bei dieſer Verſetzung in die Orangerie die raffinierte Abſicht vorwalten, durch das rohe Herausreißen der Denkmalsfigur aus ihrem ſinngemäßen Zuſammenhang den Vater Rhein vor aller Welt für immer lächerlich zu machen, um damit wieder einmal die Superiorität franzöſiſcher Kultur über germaniſchen Ungeſchmack in effigie zu beweiſen?

Für den Freund moderner Plaſtik war bisher Hildebrands Straßburger Reinhardt-Brunnen immer ein Muſterbeiſpiel, wie man ein neues Denkmal einer alten Umgebung raumkünſtleriſch vollendet einfügen muß. Von dieſer jetzt in Deutſchland wiſſenſchaftlich und künſtleriſch zu neuem Leben erweckten Stadtbaukunſt, um wieder zum Ausgang unſerer Betrachtung zurückzukehren, ſcheinen die modernen Franzoſen leider noch wenig Ahnung zu haben, obwohl gerade ihre Voreltern im 18. Jahrhundert dieſes umfaſſendſte Gebiet der Architektur und der Plaſtik zu höchſter Blüte gebracht hatten: Jedem Straßburger Kunſthiſtoriker ſind die monumentalen Stadtregulierungspläne des dortigen Stadtarchivs bekannt, die J. F. Blondel der Jüngere 1765 für die enge Feſtungsſtadt entwarf. (Abgeb. in Blondel, Cours d'Architecture. Paris 1768. T. IV. Beſprochen von Ernſt Polaczek, Zeitſchrift für die Geſchichte des Oberrheins 1914. S. 410ff. und von A. E. Brinckmann, Stadtbaukunſt des 18. Jahrhunderts. Berlin 1914. S. 24 und 25, Abb. 25.) Warum bemühen ſich die Enkel ſo eifrig, dieſes große Erbe ihrer Väter aufs ſchmählichſte zu verſchleudern?

Fritz Hoeber.

Sammlungen

Wiedereröffnung der Münchener Neuen Pinakothek

Von der neu geſchaffenen Münchener Neuen Staatsgalerie war hier kürzlich die Rede. Da nunmehr die Neue Pinakothek wieder eröffnet wurde, iſt nach jahrelanger Karenz der geſamte bayeriſche ſtaatliche Beſitz an Werken neuerer Kunſt allgemein zugänglich.

Durch geringe bauliche Veränderungen der Innenräume (helle einfache Anſtriche, Verlegung von Türen, Tieferlegung der Decken der Seitenkabinette, Abſchrägung von Wänden) ſind die auffälligſten, muſeumstechniſchen Widerſtände des für moderne Ausſtellungszwecke gänzlich ungeeigneten Bauwerkes beſeitigt worden. Die Beſtände wirken in der neuen Aufſtellung auch für den Kenner der ehemaligen Neuen Pinakothek faſt als neue Sammlung. Ein kurzer Überblick vergegenwärtige Umfang und Qualität der Darbietung.

Die mittleren, großen Repräſentationsſäle enthalten wie früher die vielleicht peinlichſte Hervorbringung des Jahrhunderts: die hiſtoriſche Theaterdekoration der Kaulbach und Pilotys; Makarts unſinnlich ſinnliche Phantaſien. In der gleichen Linie: Defreggers Sendlinger Bauernſchlacht und Böcklins Spiel der Wellen. Dieſelbe Raumflucht — man erſtaunt über die Möglichkeiten zeitgenöſſiſcher Spannung — bringt die breiten feierlichen und dabei wundervoll lebendigen Schlachtenbilder W. von Kobells, wahrhaft maleriſche Epik. Die danebenhängenden Szenen des P. von Heß (Einzüge König Ottos in Athen und Hauplia) wirken verſtaubt, hiſtoriſierend; dürftiger geſchichtlicher Anſchauungsunterricht.

Ein weiterer Hauptraum bringt in etwas bunter Zuſammenſtellung A. Liers groß geſehene, aber doch wohl im Format etwas zu breit gefaßte Thereſienwieſe, Courbets Durchgehendes Pferd (wunderbare Schlagkraft der Diagonale!), Uhdes Chanteuſe, Albert Kellers Bildnis der Gattin in Weiß.

Der Rottmann-Saal blieb unverändert. Die Zeit, die dieſe heroiſchen Landſchaften, die in Größe des Wurfs und Kühnheit der Durchbildung zu den prominenteſten Leiſtungen des Jahrhunderts gehören, würdigt, iſt wohl nicht ferne und ſie wird dieſen Raum (gleich wie den Marées-Saal der hieſigen Neuen Staatsgalerie) als eine Ruhmesſtätte deutſcher Kunſt verehren. (Ebenſo wie die verfallende Pracht der Rottmannſchen

Fresken in den Hofgartenarkaden ein beſchämendes Dokument bayeriſcher Denkmalpflege bleibt.)

Die Reihe der nördlichen Kabinette bezeichnet den qualitativen Schwerpunkt der Sammlung. Hier hängen vor allem, juwelenhaft ſchimmernd, die vielen köſtlichen Dokumente der alten Münchener Landſchaftsſchule, der es gegeben war, auf kleinſtem Raum Innigkeit des Naturgefühls unvergleichlich maleriſch zu bewältigen. Man muß langſam und mit Andacht durch dieſe Räume gehen, die angefüllt ſind mit Früchten, die zur letzten quellenden Süße gereift ſind. Zeugniſſe einer Zeit, die glücklicher, einfacher, reiner denn eine in tragiſchem Zwieſpalt von Wollen und Kraft zerriſſene, vereinzelt kämpfende Gegenwart, in heimlicher, demütiger Hingabe an die Natur, in gemeinſchaftlicher Bemühung Erfüllung ihrer Idealität ſuchte und fand.

Ein erſtes Kabinett mit Bildniſſen von Lawrence und Reynolds, weiterhin Opie, Tiſchbein und Graff: Landſchaften von G. F. Meyer, Wüſt, Morland, Dietrich.

In einem zweiten Raum W. von Kobell, F. Kobell, Wagenbauer. Zwei Bildniſſe des erſtaunlichen Edlinger, die wundervoll verſchwimmende Tegernſeelandſchaft G. von Dillis. Die ſachlichen, doch nicht trockenen Münchener Stadtproſpekte Quaglios.

Im dritten Kabinett wiederum Landſchaften von Wagenbauer und Dillis. Die unglaubhaft ſchöne Rieſengebirgslandſchaft (mit den wallenden Nebeldämpfen) C. D. Friedrichs, traumhafte Vorahnung künſtleriſch impreſſioniſtiſcher Ziele, eine der wertvollſten Neuerwerbungen eines der wenigen norddeutſchen Stücke; ein weibliches Bildnis von Kellerhoven. Fabers geiſtreiches Panorama von Dresden.

In einem weiteren Kabinett: zwei kleine innige Campagnalandſchaften Oliviers, eines Mitteldeutſchen, der zeitweiſe auch in München gearbeitet hat. Landſchaften des Tirolers Joſeph Anton Koch, der zu den ſtärkſten deutſchen Landſchaftern des Jahrhunderts zählt und hoffentlich bald wieder die Einſchätzung genießt, die er verdient. Eine Watzmannlandſchaft Ludwig Richters. Zwei kleine, nicht ſehr erhebliche Arbeiten der Nazarener Führich und Overbeck; ſtärker immerhin als der daneben hängende Epigone Rhoden. Eine Studie von Klotz „Die Nacht“ (übrigens auch eine im folgenden Kabinett hängende Gebirgsſtudie von Ruben) erinnert lebhaft an Runges Bemühung um das Problem von Licht und Atmoſphäre. (Daß Runge ſelbſt fehlt, bedeutet eine der empfindlichſten Lücken der Sammlung.)

Weiterhin: treffliche Arbeiten des Wieners Waldmüller, der nunmehr hier faſt wirkſamer vertreten iſt als in der Modernen Staatsgalerie ſeiner Heimatſtadt. Der Tiermaler Adam, neben dem der norddeutſche Steffeck nicht fehlen dürfte; Landſchaften von H. Brandes, Bürkel, Gurlitt, Vogel, Heß, C. W. von Heydeck.

Im nächſten Kabinett: kleine italieniſche Landſchaften Rottmanns, zwei Reiterbildniſſe von Adams. Neben einem etwas nüchternen, repräſentativen Offiziersbildnis und dem ſchon bewegteren des Grafen Einſiedel die maleriſch erregte Erſcheinung eines Dragoners in Landſchaft von Rayſki. Zwei zarte Landſchaften von Löffler aus Ägypten und Paläſtina. Die charmante Bildnisſtudie der Gattin von Wilhelm Kaulbach. (Man erlebt, wie ſehr der Künſtler bei Beſchränkung auf ein ihm äquates Format wächſt.) Eine faſt unperſönlich ſachliche Landſchaft (mit abſterbender Eiche) Eduard Schleichs. Rottmanns prachtvolle Eingebung der Hinterſee-Landſchaft.

Der folgende Raum bringt Schwinds Entwürfe zu den Gemälden im Wiener Opernhaus, ein ſchönes Damenbildnis ſeiner Hand; die poetiſch beſchwingte „Symphonie“ und die liebliche Legende Neureuters vom Pfarrerstöchterlein von Taubenhain. Feuerbachs ein wenig nüchternes hartes Selbſtbildnis. Das ausgezeichnete flaumig weiche Porträt Ludwigs I. von W. v. Kaulbach (unleidlich übrigens die über dem Haupt eingeritzte Krone). Der gedanklich didaktiſche Parſival-Zyklus Steinles.

In einem weiteren Kabinett neben Liers eminenter Starnbergerſee-Landſchaft, einer Leihgabe, dem Poeten Pocci, Hagn, Habenſchaden; Spitzweg. Zu den vorhandenen vortrefflichen Bildern (vor allem Einſiedler und Picknick) wurden einige ausgezeichnete Stücke hinzuerworben: Beſuch des Landesvaters, der Briefbote, der Bettelflötiſt, der Witwer. Es erregt zu erleben, mit welcher Intenſität der ſeltene Künſtler, den ein kleines Geſchlecht zum Spezialiſten für Sonderlinge und hübſche Geſchichten deklaſſierte, genährt und berauſcht von der franzöſiſchen Formkultur, aufs tiefſte bewegt von den innigen Traditionen der Beſten ſeiner Umwelt die enge Schale anekdotiſcher Genremalerei (wie einſtmals Brouwer) ſprengt und zu gewaltigen maleriſchen Dimenſionen durchſtößt.

Ein folgendes Kabinett bringt den Maler Wilhelm Buſch, der über dem Humoriſten meiſt vergeſſen worden iſt, mit erfriſchenden landſchaftlichen und Bildnisſtudien zu verdienter Geltung. Hier hängt auch eine breite, ſaftige italieniſche Studie und ein zügiger Bildniskopf Lenbachs, der trefflich malen konnte, bevor er altmeiſterlich und ſpaniſch wurde. Reife Land-

ſchaften Lindenſchmits, teilweiſe Neuerwerbungen. Arbeiten von Reinherz, Hagn, Seidel, Teichlein. Eine feine kleine Studie Harburgers. Ein toniger Innenraum Oberländers.

Weiterhin: frühe ſchöne Arbeiten Defreggers, Grützner, Lier, Knaus, Splitgerbers, Mathias Schmidt.

Ein ausgezeichneter Wenglein. Wilhelm von Diez. Ein lebhaftes Bildnis des Belgiers Stevens. Meiſſonier. Ein grautoniges Mädchenporträt W. Heckers. Ein überaus reifer, an Leibl gemahnender weiblicher Kopf von K. Mayr-Graz, der übrigens auch ſonſt ausgezeichnet vertreten iſt. Wichtige Arbeiten von Ramberg, K. Schultheiß, Th. Alt, Meyerheim, Erdelt, Gyſis, Hackl. (Beiläufig: der Leiblkreis müßte natürlich im Zuſammenhang mit dem Meiſter gezeigt werden.)

Ein weiteres Kabinett iſt faſt ausſchließlich Albert Keller und Menzel gewidmet. Die Zuſammenſtellung, an der man anfänglich zweifelt, geht ein. Der frühe maleriſche Keller behauptet ſich in ſeinen beſten Arbeiten durchaus neben dem Berliner, der, wie man ſchon von der früheren Aufſtellung her weiß, vortrefflich vertreten iſt.

Im folgenden Raum: Strützel, Kaulbach (ein ausgezeichneter Kopf), A. Lang, zwei anekdotiſche Stücke von Hengeler. Löfftz. Eine kleine fein ziſelierte Landſchaft Toni Stadlers, übrigens keineswegs die beſte ſeiner in ſtaatlichem Beſitz befindlichen Arbeiten.

Ein letztes Kabinett bringt die wundervollen Franzoſen, teilweiſe Stücke der (im übrigen bekanntlich in der Modernen Staatsgalerie gezeigten) Tſchudiſpende: Corot, Daumier (Das Drama, Don Quichotte), Courbet, Raffet, Delacroix, Fortuny, Géricault. Außerdem: Faber du Faure und Conſtable.

Die Säle der Südſeite wirken ungleich geringer. Zwar auch hier ein Auftakt von wahrhaft hiſtoriſcher Größe und Geltung: die mächtigen Mainzer Landſchaften von Chr. G. Schütz, die Aſchaffenburger Proſpekte F. Kobells. Im Kreiſe ſtehen: der Bildnismaler Edlinger, G. F. Mayer, C. von Dillis, A. Thiele, W. von Kobell mit der Belagerung von Koſel, Angelika Kaufmann mit einem Selbſtbildnis.

Ein zweiter Saal bringt Werke von Weller, Eberlein, F. L. Catel, Reinhart. Das doch immerhin ein wenig glatte, akademiſche Goethebildnis Stielers. Das lebhaftere Thorwaldſenporträt von Heß. Landſchaften Rottmanns von der Akropolis von Sikyon und die erregend gegenwärtige vom Eibſee. Raffaeliſche Bilder von Oberbeck und Schadow. Wiederum Koch.

Im dritten Raum: dekorative Arbeiten von Schwind. Die große pathetiſche Medea. Ein mattes Bildnis von A. Riedel. Eine idylliſche Szene des Deutſchrömers Philipp Foltz.

Weiterhin: Gyſis, F. Schön, Vautier, Bosboom, Neubert, Schleich (die ein wenig gedehnte Iſarlandſchaft). J. Voltz, zwei Akte von Lindenſchmit. Auch V. Müllers ſentimentales „Romeo und Julia" blieb leider hängen.

Schließlich als matter Ausklang die repräſentativen Bildniſſe Lenbachs. In demſelben Raum, eine Neuerwerbung, ſein ausgezeichnetes frühes Bildnis einer ruſſiſchen Fürſtin. Böcklins toniger Pan im Schilf, eine ſchöne frühe Arbeit.

* * *

Die Darbietung, im ganzen begriffen, iſt von bewegender Fülle und Schönheit und das Verdienſt der Galerieleitung heiſcht dankbare Anerkennung. Wer die ehemalige Neue Pinakothek kannte, mag abſchätzen, wieviel fruchtbare Arbeit hier getan wurde. Vor allem durch Beſeitigung geringwertigen Materials; dann durch Ergänzung der Beſtände (zahlreiche Neuerwerbungen und Leihgaben); ſchließlich durch Durchführung einer vortrefflichen Hängung, die in gleicher Weiſe den Intereſſen des betrachtenden Kunſtfreundes wie des forſchenden Hiſtorikers gerecht wird. Dieſe Ausſtellung wirkt unproblematiſcher und reiner als die kürzlich eröffnete Neue Staatsgalerie, was nicht nur in den hier vereinigten einfacheren Erſcheinungskomplex begründet liegt. Die geringen Arbeiten, die dort bisweilen trotz der Ausleſe in faſt beängſtigender Fülle das Niveau ſenken, fehlen auch hier nicht. Aber ſie ſind irgendwie mit hiſtoriſcher Patina überdeckt. Sie erſcheinen als Notwendigkeit ihrer Zeit, die wie jede, mit poſitiven und negativen Vorzeichen arbeitet. Das legitimiert ſie natürlich nicht; aber es entſchuldigt ſie und läßt ſie bis zu einem gewiſſen Grade erträglich erſcheinen.

Auch der Einwand gegen die grundſätzliche Durchführung des Ausſtellungsprinzips, das nunmehr für München im hiſtoriſchen Sinne (19. Jahrhundert — Gegenwärtige Kunſt) und nicht, wie gelegentlich gefordert wurde, unter räumlichen Geſichtspunkten (Münchener Kunſt — Europäiſche Kunſt) gelöſt worden iſt, wird nicht entkräftet. Denn was gegenwärtig in der Neuen Pinakothek gezeigt wird, bleibt doch vorwiegend nur eine Entwicklung der Münchener Kunſt des 19. Jahrhunderts, obſchon es vorgibt, eine Darſtellung der europäiſchen Kunſt dieſer Zeit zu bedeuten; die, Leibl und Marées eingeſchloſſen, in der Neuen Staatsgalerie gezeigt wird. Die wenigen Namen, die dem jetzt noch entgegenſtehen, fallen denn auch vielfach aus den gezeigten Zuſammenhängen heraus: Daumier, Courbet, Delacroix gehören zu den Impreſſio-

nisten der Tschudispende, gehören auch in die Räume, in denen Marées und Cézanne hängen. Es ist nur ein unleidliches Ergebnis der Konstruktion, wenn man etwa Fritz Baer in die Neue Staatsgalerie, Albert Keller und Toni Stadler teils in die Neue Pinakothek, teils in die Moderne Staatsgalerie gehängt hat, Leibl von wichtigen Leuten seines Kreises trennt.

Trotz aller Einwände: es ist unter überaus ungünstigen Bedingungen Ausgezeichnetes geleistet worden. Die Arbeit der Tschudi, Stadler, Braune ist würdig fortgesetzt worden. Die Münchener staatlichen Sammlungen der Werke neuerer Kunst, die sich zeitweise zu einer provinziellen Angelegenheit zu entwickeln schienen, sind ein Museum von europäischer Geltung geworden. Kurt Pfister.

Wiesbaden

Die städtische Galerie hat eine Umhängung erfahren, die ihr gut zustatten kommt. Insbesondere ist der Leihsammlung Pagenstecher, die früher in dem großen Hauptsaal hing, mit der Verteilung auf kleinere Säle und Kabinette ein Gefallen erwiesen worden. Auch sonst steht jetzt vieles in einem neuen, günstigeren Licht. Trübner füllt mehr als zwei Säle. Bei seiner heutigen Wertschätzung eine imposante Fülle. An einer Wand sind sieben Schuchs vereint. Wundervoll abgestimmt wirkt ein Kabinett in grau mit drei Werken von Corinth als Dominante, flankiert von hellen Liebermanns und Trübnern. Daneben in einem tiefroten Oktogon der mächtig ergreifende Nolde, ernst begleitet von Marc und Felix Müller. E.

Ausstellungen

Hans Thoma-Ausstellung im Frankfurter Kunstverein

Zur Vorfeier seines 80. Geburtstages am 2. Oktober

Frankfurt war 22 Jahre, von 1877 bis 1899, die Heimat des tiefsten Romantikers der süddeutschen Malerei unserer Zeit. Wenn Hans Thoma sich eigentlich erst mit 51 Jahren, gelegentlich einer Münchener Sonderausstellung, künstlerisch durchsetzte, so hat er doch in Frankfurt schon früh einen erlesenen Kreis verständnisvoller Freunde, geistesverwandter Förderer seiner Art gefunden: in dem gleichstrebenden Genossen Wilhelm Steinhausen, in den bereits älteren Mitgliedern der Cronberger Künstlerkolonie Anton Burger und Karl Peter Burnitz (von dem jetzt ein gutes Porträt aus dem Jahre 1875 im Kunstverein zu sehen ist), vor allem in dem weitblickenden damaligen Direktor des Städelschen Instituts, Henry Thode, der sich mit stärkster Beredsamkeit für diese seine romantische Liebe einsetzte (Monographie von 1892), endlich in den Architekten Simon Ravenstein, der dem Künstler zur Ausmalung seiner Neubauten (Café Bauer, Stadtvillen Gärtnerweg 10, Reuterweg 60, alle Anfang der achziger Jahre gebaut) aufforderte und selbst sich eine größere Anzahl bedeutender Werke sicherte, und in dem Kaufmann und Kunstsammler Eduard Küchler. Auch nach dem Weggang an die Karlsruher Akademie wurde Thoma hier oft und reichlich gefeiert, — nicht nur, daß, wie selbstverständlich, die Zahl seiner Bewunderer und vor allem Sammler von Jahr zu Jahr stieg. Sein 60. Geburtstag feierte den Meister in mannigfachen Huldigungen. Oft brachten hier die Räume des Kunstsalons J. P. Schneider-Andreas, der auch jetzt wieder für die Zeit vom 15. September bis 15. Oktober eine Ehrenausstellung aus Privatbesitz vorbereitet, Kollektivausstellungen, ebenso der Kunstverein Sonderdarbietungen seines Werks fast nur aus Frankfurter Sammlungen (Gemälde im August und September 1906, Graphik im März und April 1919, neuerdings Gemälde und Graphik im August und September 1919 usw.). Ein Beweis, welchen geistigen und künstlerischen Anklang die malerische Romantik Hans Thomas bei Frankfurts Kunstfreunden im Laufe der Jahre gefunden hat.

* * *

Die Kunst Thomas gibt in ihrer Entwicklung jene zwei wesentlichen Strömungen wieder, die die deutsche Kunst, ja man möchte sagen, die deutsche Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, beherrschen: den Realismus auf der einen Seite, wie er uns vor allem in Leibls Kreis verkörpert entgegentritt, den Idealismus auf der andern, den die „Neurömer" Feuerbach, Hans von Marées, Böcklin anstrebten. Damit kommt ein deutlicher Zwiespalt in den künstlerischen Charakter Hans Thomas, wenn auch der Meister im Laufe seiner Entwicklung den Wirklichkeitssinn als bloßes Mittel der ideal-phantastischen Endwirkung unterzuordnen bemüht war. Es ist derselbe charakteristisch deutsche Zwiespalt von idealer Form und realem Inhalt, mit dem auch ein Albrecht Dürer zeitlebens zu ringen hatte, bis er erst im Alter, in seinen großen Münchener Apostelbildern, die Synthese fand, gestützt auf sein ganz architektonisches Gefühl, getragen aber auch von der großen Geisteswelle der Reformation, die die Kulturerfüllung seiner Zeit bedeutet. An jenem strengen

tektonischen Sinn Dürers hat es Thoma immer gefehlt, und ebensowenig konnte er sich auf eine einheitliche zeitgenössische Kultur berufen. Das stärkste geistige Ereignis im neuen Deutschland war immer noch die Romantik gewesen, die dichterische und musikalische: Dorfpoeten wie der kunstlose Johann Peter Hebel, der kunstvolle Eduard Möricke, Badener und Schwaben, Alemannen wie Hans Thoma, die aus einer schlichten Heimatkunst zu Meistern des Idylls emporgewachsen sind, erscheinen als die dichterischen Geistesverwandten der Thomaschen Malerei. Mit Möricke mag ihn vor allem jener Wesenszug verbinden, der sich aus der Enge des schwäbischen Pfarrhauses zu klassischen Harmonien hinsehnt.

Das ist der Stilhintergrund, von dem Thomas durchaus dualistisches Kunstwerk sich abhebt. Dem Deutschen ist es nicht gegeben wie dem Lateiner, seine Schöpfung formal vollendet abzurunden: Die italienische Renaissance konnte ihre klassische plastisch-architektonische Einheit schaffen, ebenso wie eine alte französische Kultur es noch im 19. Jahrhundert fertig brachte, die moderne Malerei des Paysage intime und des Impressionismus zur höchsten Stufe der Ton- und Lichtschönheit zu erheben. Der deutschen Bildkunst erscheint, wenigstens bis gestern, immer noch der Zwiespalt von innerem Schauen und äußerem Gestalten angeboren, der klaffende Abgrund zwischen Phantasie und Wirklichkeit, über die allein die holde Märchenbrücke der Romantik hinwegzuführen vermag.

* * *

Die jetzige Frankfurter Ausstellung im Kunstverein gibt viele Belege für diese Irrungen und Wirrungen in dem als Ganzes doch mit größtem inneren Reichtum abschließenden Gesamtschaffen Hans Thomas. Einzelne frühe Landschaften erinnern an die Düsseldorfer Lehrzeit unter F. W. Schirmer in ihrer bis ins kleinste sorgfältigen Durchmodellierung. Dann der bedeutende Einfluß der Realisten von Paris und München, Courbet, Manet, der Leiblkreis der zweiten Periode, die etwa von 1868 bis 1876 reicht: hier herrscht als charakteristisch ein dunklerer Ton, ein warmes Braun als dominierende Farbe bei dem sachlich vorwaltenden Interesse für sorgsam studierte Porträtköpfe und wundervoll abgetönte Stilleben, Jagdstücke mit dem für die Courbetschule so kennzeichnenden blutenden Reh oder Hasen, farbig genau durchgeführte Blumensträuße auf in hellbraun schattiertem Grunde, welche die Stammesverwandtschaft mit Hans Holbein d. J. offenbaren können. Daneben erscheinen Teerosen von der Zartheit eines Fantin-Latour. Mit Recht bemerkt Meier-Graefe, daß gerade Thoma es war, der zuerst auf die epochemachende Bedeutung Edouard Manets hinwies: Aus den frühen siebziger Jahren zeigt die Ausstellung ein paar pastos und locker gemalte Kinderköpfchen, wie sie später Thoma nie mehr fertig gebracht hat.

Der Einfluß der Münchener Leibischule wird von der aufs Italienische ausgehenden Phantasiekunst Böcklins durchkreuzt. Die bis dahin wesentlich sachlich behandelte Landschaft, die vielleicht genrehaft in der Art von Ludwig Knaus pointiert wird (Hochzeitszug der Städt. Galerie, Frankfurt a. M., vom Jahre 1869), belebt sich mit allerlei mythologischen Gestalten. Ein besonders schönes Beispiel stellt hierfür der „Frühlingsreigen" von 1873 (Besitzer Geh.-R. C. Ladenburg, Mannheim) dar: Buschwerk und Himmel in schimmernden Lasurfarben zueinander abgetönt. Um das junge Laubwerk der Baumkronen tummelt sich gleich bunten Faltern ein froher Kranz kleiner Engel, wie in jenem entzückenden Augsburger Bild Albrecht Altdorfers der Mariengeburt.

Von nun an entfaltet sich das Schaffen Thomas nach diesen beiden Richtungen in nahezu numerischer Gleichmäßigkeit. Er ist vor allem — neben dem ganz anders gearteten, geistig viel herberen Wilhelm Trübner — der bedeutendste süddeutsche Landschaftsmaler geworden, der mit größter Treue in Farbton und Lichtstimmung die Gegenden des Taunus, des Schwarzwalds, Oberitaliens, die Flußläufe des Mains oder des Rheins „abkonterfeit". Diese altmeisterlich ehrlichen Landschaften werden von vielen Kunstfreunden als das Wesentlichste in Thomas Schaffen geschätzt. Aber man darf nie vergessen, daß des Meisters Kunst mit vollem Bewußtsein ebenso auch auf das Poetische noch hinzielt, daß eine Richtung in ihm, besonders durch Freund Thode bestärkt, dem romantischen Mythus nachstrebt: Vieles seiner volkstümlichen Gebrauchsgraphik, deren Stil sich ja mit Recht zwischen dem zeichnenden Bild und dem dichtenden Wort halten darf, der Thomaschen Litho- und Algraphien, Radierungen und Federspiele, geht mit Glück diesen Weg. Mit dieser seiner einfachen Graphik hat der Meister Blätter fürs deutsche Haus geschaffen, die unser Volkstum umschreiben in der ungezwungenen Verschmelzung des poetischen Inhalts mit einer schlicht sachlichen Form. — Mit seinen allegorischen Gemäldekompositionen verhält es sich freilich ganz anders: Optisch erscheint diese Art Gestaltung oft höchst mangelhaft, keineswegs fehlerfrei in der Figurenbildung, von grausamer Härte im Gesamtbau

wie im Einzelnen, aufdringlich in der harten Linearität und vor allem unharmonisch in ihren schreiend bunten Farben. —

Derjenige, der sich sein Kunstgefühl an den alten Niederländern oder den neueren Franzosen geschult hat, pflegt dann diese meist späteren, mythologischen Bilder zu ihrem Nachteil mit den früheren in Tonstimmung und Komposition abgerundeteren Jugendwerken zu vergleichen. Allein, wie schon oben auseinandergesetzt wurde, verdient dieses neue Kunstwollen Hans Thomas auch seinen ihm adäquaten Maßstab: den Maßstab der aufs höchste gesteigerten romantischen Phantasie, der Liebe zum rein Poetischen für die — in gewisser Weise — das bloß Optische von sekundärer Bedeutung erscheinen mag. Denn wie überall heißt es auch hier in der Kunstgeschichte: Tout comprendre c'est tout-estimer. Alles verstehen heißt alles seinen eigentlichen Wert nach schätzen.

Fritz Hoeber.

Herbst 1919 (5. Gesamtausstellung. Galerie Goltz-München)

Eine Ausstellung, die Goltz zur Zeit veranstaltet, unternimmt, durch Darbietung von Gemälde, Plastik, Graphik, Querschnitte durch gegenwärtiges Schaffen zu legen. Im Mittelpunkt stehen die Münchener. Kreis der neuen Sezession und einige Außenseiter. Großmann, Campendonck, Erbslöh, Kanoldt, Eberz, Klee, Caspar, Davringhausen, Schimpff, Unold, Scharff, Seewald. Die Norddeutschen (Feininger, Groß, Heckel, Barlach, Kirchner, Meidner, Pechstein, Rohlfs) treten stark zurück und in noch geringerem Ausmaß sind Mitteldeutschland und Rheinlande vertreten.

Der Eindruck der Zufälligkeit verstärkt sich bei Betrachtung der einzelnen Objekte. Vielheitlichkeit gegenwärtiger Produktion wird mehr in destruktiver Form aufbauender Auswirkung augenfällig. Beispielsweise: der Maler Kokoschka, der Plastiker Barlach sind überhaupt nicht, Heckel, Meidner, Nolde und Pechstein durchaus unzureichend vertreten.

Die Schwierigkeit, gegenwärtig zusammenfassende Schau zu organisieren, mag mit Recht geltend gemacht werden. Die Verdienstlichkeit auch nur fragmentarischer Darbietung besteht unbestreitbar. Nichts tut heute mehr not als Rechenschaft und Besinnung: nicht über die Richtung, sondern über Begabung und Leistung des Einzelnen.

Aus der Reihe ragen hervor: Fioris Jüngling mit ausgestreckten Armen, aufschließend gleich einer gotischen Kathedralfigur; eine erschreckend starke Negerplastik (Tanzmaske). Kurt Pfister.

Berlin

In der September-Ausstellung der Kunstausstellung „Der Sturm" werden Bilder von Georg Muche und Hans Sittig gezeigt. Die Ausstellung enthält außerdem, wie in jedem Monat, eine Gesamtschau, die einen Überblick über die Entwicklung der vom Sturm vertretenen expressionistischen Malerei gibt, insbesondere werden stets neben den jüngeren Malern des Sturm bedeutende Werke von Kandinsky, Chagall und der französischen Kubisten und Futuristen gezeigt. — An den jeden Mittwoch stattfindenden Sturmabenden werden im Laufe des Winters, wie schon in den früheren Jahren, zahlreiche Vorträge über Expressionismus gehalten werden.

Breslau

In der Galerie Möller ist die erste Herbstausstellung soeben eröffnet worden. Sie umfaßt eine ausgewählte Sammlung zeitgenössischer Malerei mit Werken von Theo von Brockhusen, Franz Domscheit, Lyonel Feininger, Jaeckel, Ludwig Meidner, Oskar Moll, Otto Müller, Pascin, Pechstein, Purrmann, Wolf Röhricht, Waldemar Rösler, Schmidt-Rottluff. Von Barlach kam eine holzgeschnitzte Plastik „Die Frierende" nebst einer Anzahl Zeichnungen zur Ausstellung. Im graphischen Kabinett zeigt Wolf Rohricht eine Auswahl seiner Lithographien.

Dresden

Die Galerie Emil Richter bereitet anläßlich der Herbstfestspiele der Sächsischen Landestheater eine umfassende Ausstellungsveranstaltung unter dem Titel „Theater" vor. Bei dieser Gelegenheit wird u. a. erstmalig gezeigt werden das Mappenwerk „Theater" von Frau Charlotte Berend-Corinth und R. H. Kaemmerer. Besonderem Interesse dürfte eine Kollektion Porträtbüsten aus der Theaterwelt von Herrn Kammersänger Theodor Lattermann begegnen. Die Ausstellung wird am 25. September eröffnet. Die künstlerische Leitung hat Herr Kaemmerer.

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft hat soeben eine Ausstellung französischer Kunst eröffnet, die eine Tat bedeutet und ihrem qualitativen Niveau nach ungewöhnlich ist. Programm: Von Monet bis zum Kubismus. Hervorragend sind Künstler wie Dérain, Picasso, Vlaminck, Friegs vertreten. Viele Kostbarkeiten hat der Privatbesitz beigesteuert. b.

München

Das Graphische Kabinett der Modernen Galerie (Thannhauser) beginnt jetzt bereits mit den in ihrem Programm vorgesehenen Son-

derausstellungen und bringt als erste eine Kollektion von Handzeichnungen von Ernst Barlach, in der sich auch die Originale zu dem jüngst erschienenen Werk dieses Künstlers „Der arme Vetter" befinden. Die Ausstellung begann am Montag, den 8. September. Die Graphische Schau wird noch bis zum Beginn der Jubiläums-Ausstellung von Habermann (Mitte September) zu sehen sein.

Weiterhin kam neu zur Ausstellung eine Gemäldesammlung des Münchener Malers Professor v. Hoesslin.

Von Künstlern und Gelehrten

Berufungen

Wie man aus Dresden meldet, wurde Oscar Kokoschka zum Professor der sächsischen Kunstakademie ernannt.

Seit dem 9. November hat wohl kaum eine Nachricht in Kunstkreisen ein ähnliches Aufsehen gemacht wie diese. Kokoschka als Lehrer einer Akademie! Das will uns selbst dann nicht als möglich erscheinen, wenn dieses veraltete Dresdener Kunstinstitut unter den Segnungen der deutschen Revolution zur fortschrittlichsten Kunstschule geworden wäre. Jedenfalls ein Experiment, das gefährlich für beide Teile werden könnte. Armer Kokoschka!

Prof. Dr. August Grisebach, Privatdozent an der Berliner Universität, wurde als ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an die Technische Hochschule Hannover berufen.

E. R. Weiß, der Berliner Maler und Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums ist als Direktor der badischen Kunstgewerbeschule nach Karlsruhe berufen worden. Das bedeutet für Berlin einen Verlust, für Karlsruhe einen nicht unerheblichen Gewinn.

Koburg

Am 20. August starb zu Koburg infolge eines Schlaganfalls der Geheime Hofrat und Königl. Preußische Professor Dr. phil. Franz Büttner Pfänner zu Thal nach kurz vollendetem 60. Lebensjahr. Der Verstorbene hat sich schriftstellerisch vielfach betätigt und gab 1891—95 die Kunstdenkmäler Anhalts heraus. Ebenso schrieb er über Halle, seine Vaterstadt, und die Halloren. Als Schüler Pettenkofers kam er zuerst zu praktischen Versuchen im Restaurieren, die ihm nach und nach bedeutende Erfolge einbrachten. Sein umfangreichster Auftrag war wohl die Wiederherstellung der viele hundert Gemälde umfassenden Galerien des Herzogs Karl Eduard von Sachsen-Koburg und Gotha. Die chemischen Erfahrungen Büttners, namentlich auf dem Gebiet der Farben und Firnisse für Ölmalerei und sein Bemühen, die Fabrikation von nur lichtechte Bestandteile enthaltenden Farben durchzusetzen, brachten ihm die Ehrenmitgliedschaft der deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren ein. L. O.

München

Geheimrat Prof. Dr. Franz v. Reber, der frühere Direktor der bayerischen Staatsgalerien, ist im 85. Lebensjahre in München verschieden. Er war im Jahre 1834 in Cham (Oberpfalz) geboren. 1859 habilitierte er sich in München, wurde 1863 außerordentlicher und 1869 ordentlicher Professor der Kunstgeschichte und Ästhetik am Münchener Polytechnikum. Im Jahre 1875 übernahm er die Leitung der Staatsgalerien, von der er im Jahre 1907 zurücktrat.

Neue Bücher und Zeitschriften

Neue Aufgaben der Baukunst

Das 6. Heft der von Conrad Hausmann herausgegebenen Flugschriftenfolge „Der Aufbau" bringt eine Schrift: „Neue Aufgaben der Baukunst" von der Feder von Walter Curt Behrendt. In großen Zügen skizziert Behrendt die in nächster Zukunft von unserem, in tiefe Armut geratenen Volk zu lösenden baukünstlerischen Probleme: Mit unserem Wohlstand haben wir auch jene üppige und aufwendige Baukunst verloren, die bis zum Ausbruch des Krieges in Deutschland sich breit gemacht hat. Im Herzen des deutschen Volkes hatte diese Kunst keinen rechten Widerhall gefunden, denn die glänzende Repräsentationsarchitektur war das Ergebnis einer ganz auf den äußeren Schein gerichteten akademischen Erziehung. Sie zeigte den ganzen ausschweifenden Geschmack einer rasch zu Erfolg und Wohlstand gelangten Generation. Indessen regte sich unter den deutschen Baukünstlern vor dem Kriege und nicht zuletzt während des Krieges ein junger Wille nach selbständiger Gestaltung der modernen Bauaufgaben, der geweckt und gefördert wurde durch die Gestaltungskraft der Ingenieurkunst. Ganz auf die Kraft der Linien und die Wucht der Umrisse gestellt, weisen die zahlreichen Zweckbauwerke der Ingenieurkunst in herber Sachlichkeit den Weg zu einer neuen Art von Monumentalkunst, wie sie die überladene, auf Säulenordnungen aufgebaute, dekorative Scheinarchitektur mit ihrer akademisch-eklektischen Formensprache niemals zu erreichen imstande war. Die Ingenieurkunst weckte wieder das künstlerische Interesse an technisch-konstruk-

tiven und handwerklichen Problemen und ließ so die Sehnsucht nach einem neuen architektonischen Ausdruck lebendig werden. Hier müssen wir im neuen Deutschland wieder anknüpfen und zunächst die wirtschaftlichen Grundlagen neu schaffen, um zu einer neuen starken Kunst zu gelangen. In der kommenden Zeit tiefster wirtschaftlicher Depression werden wir vor allem in der inneren Kolonisation unsere Erneuerung suchen müssen, statt in weitgesteckten, für uns vorläufig nicht mehr erreichbaren weltpolitischen Zielen. Die großen Aufträge monumentaler Baukunst werden in den nächsten Jahrzehnten in Deutschland nur sehr spärlich erteilt werden. Die Wohnungs- und Siedelungsfrage, die aufs engste zusammenhängt mit der Selbstversorgung unseres Volkes auf dem Gebiete des Ernährungswesens, wird in den kommenden Jahren, schon angesichts der ungeheuren Wohnungsnot die wichtigste Forderung der Baukultur bilden. Es gilt Volkswohnungen zu schaffen, in denen ein neues starkes Geschlecht aufwachsen kann. Für sie den künstlerischen Ausdruck unserer Zeit zu finden, erscheint als eine hohe Aufgabe für den Baukünstler. Hand in Hand mit der künstlerischen Gestaltung des Wohnungsproblems werden durchgreifende Neuerungen auf dem Gebiete der Bautechnik und der Organisation des Baugewerbes gehen müssen. Unsere Armut zwingt uns, zu weitgehendster Typisierung von Bauten und Bauteilen. Namentlich bei der Kolonisation auf dem platten Lande werden wir zur Schaffung einheitlicher Normen und mustergültiger Typen greifen müssen. Die zahlreichen Beispiele landesfürstlicher Stadtbaukunst im 17. und 18. Jahrhundert beweisen uns, daß die so geschaffenen Städte trotz weitgehendster Typisierung unter den Händen ausgezeichneter Architekten und Stadtbaukünstler des höchsten künstlerischen Ausdrucks fähig sind. Bei höchstmöglichster Einfachheit und völliger Enthaltung von allem schmückenden Beiwerk wird die Kunst der Proportionen und der Farbe den künftigen Wohnhäusern und Stadtvierteln eine besondere Note verleihen. Als wichtigste und dringendste Aufgabe der nächsten Zukunft wird uns daraus die Pflicht erwachsen, unseren Architekten- und Handwerksunterricht, wie unsere gesamte kunsttechnische Erziehung auf eine neue Grundlage zu stellen.

So zeigt die frische und überzeugende Behrendtsche Schrift in gedrängter Form den Weg, den unsere deutsche Baukultur angesichts unserer heutigen Lage zu beschreiten hat. Ich möchte dieser Schrift im Interesse der Gesundung unserer Baukunst weitgehendste Verbreitung wünschen.

Paul Wolf.

Neue französische Malerei

Unter diesem Titel bringen Arz und Neitzel ein Sammelbuch heraus. Es hat sich zur Aufgabe gestellt, einen Überblick über die neue französische Malerei zu gewähren. Werke von Picasso, Dérain, Henri Rousseau, Matisse u. a. sind auf 15 Bildtafeln wiedergegeben. Preis leicht kart. M. 3.50. (Verlag der Weißen Bücher, Leipzig.)

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Der Mond über Soest

In der Folge neuer graphischer Publikationen, die die Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, vorbereitet, erscheint als erstes Werk eine Reihe von elf Holzschnitten von Eberhard Viegener, mit einem Vorwort von Will Frieg unter dem obigen Titel. Die Auflage ist beschränkt, da nur 25 Exemplare in den Handel kommen. Der Subskriptionspreis beträgt M. 440.—. Die Namen der Subskribenten werden in der Mappe auf einem besonderen Blatte verzeichnet. Dem Besteller wird die Nummer des subskribierten Exemplars mitgeteilt. Nach Herstellung der 25 Abzüge werden die Holzstöcke unbrauchbar gemacht.

Viegener, der zu den ganz Starken der jungen deutschen Graphik gehört, dürfte mit dieser Mappe kaum enttäuschen und es besteht kein Zweifel daran, daß der Verleger sehr rasch seine 25 Exemplare abgesetzt haben wird.

In dem vielseitig pointierten Vorwort Friegs fällt ein kurzer Passus auf, der sich mit der Rolle von Soest im Sinne der modernen Kunstentwicklung befaßt. Es heißt da wörtlich: „Soest wird in der allernächsten Zeit die Aufmerksamkeit der Kulturwelt erregen, denn es wird wichtig für den Aufstieg und Werdegang der neuen deutschen Kunst. Christian Rohlfs weilte zwei Jahre in Soest, und das Farbige und Lineare seines Stils ist zum großen Teil hier erwacht. Emil Nolde traf Rohlfs in Soest. Wer die letzten Arbeiten der beiden tiefer betrachtet, wird eine gegenseitige Ergänzung (fast kann man sagen, der junge, stürmische Nolde hat den Altmeister Rohlfs beeinflußt) wahrnehmen können. Paula Modersohn-Becker ist entzückt durch die Straßen von Soest gegangen.

Der Geist der alten Soester Malerschule, besonders Heinrich Aldegrevers, ist neu erstanden. Eine Anzahl in Soest geborener Künstler erscheint auf dem Plan. Der große Wilhelm Morgner wurde uns durch den Krieg genommen. Eberhard Viegener ist mitten in seiner Entwicklung

und der Plastiker Wilhelm Wulff noch gar nicht aufgetaucht. Der Sturmkünstler Arnold Topp ist die letzte Möglichkeit."

Als zweites Werk derselben Reihe erscheinen demnächst Zeichnungen von Max Burchartz zu „Raskolnikoff". Ebenfalls Arbeiten eines jüngeren deutschen Graphikers und Malers, die mit Überzeugung in die Zukunft weisen. r—

Berichtigung

Der Preis der 13 Steinzeichnungen von Adolf Uzarski zu dem graphischen Papageimärchen „Tuti Nameh" (Verlag A. Bagel, Düsseldorf) beträgt nicht, wie in Heft 16 angegeben, M. 1700.— sondern M. 750.—.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Am 8. Oktober und folgende Tage findet im Hause von Paul Cassirer-Berlin W. endlich die Versteigerung der berühmten Kupferstichsammlung Vincent Mayer-Freiburg statt, die schon im November letzten Jahres vorgesehen war. Die inzwischen eingetretenen äußeren Verhältnisse haben damals die Auktion verhindert und den Versteigerungstermin um beinahe zwölf Monate verschoben. Die Sammlung Mayer befindet sich heute im Besitz von Paul Cassirer, Hugo Helbing-München und Jaques Rosenthal-München und es ist gar keine Frage, daß diese Auktion eines der hervorragendsten Ereignisse auf dem diesjährigen Kunstmarkt sein wird. Der Katalog liegt jetzt in zwei Teilen vor, die, mit wundervollen Abbildungen versehen, insgesamt 1696 Nummern verzeichnen. Der erste Teil behandelt ausschließlich das Werk Albrecht Dürers (278 Nummern), der zweite Teil die Meister des 15.—18. Jahrhunderts. — Max J. Friedländer hat dem Katalog ein Vorwort vorausgeschickt, dessen Kürze und Prägnanz sehr wohltuend von dem sonst üblichen literarischen Ballast absticht. In feinen Worten umreißt Friedländer den besonderen Sammlertyp, den Herr Vincent Mayer repräsentierte. Was dieser Kenner im Laufe der Jahre zusammengetragen hat, ist in der Tat erstaunlich. Das Dürerwerk allein ist beinahe lückenlos und umfaßt nicht nur die anerkannten Schöpfungen des Meisters, sondern auch einige kunsthistorisch merkwürdige Dinge von Nachfolgern und Nachahmern, auf die Friedländer besonders verweist. Im übrigen ist es nicht einmal möglich, aus der Fülle dieser Qualitätssammlung auch nur das Wichtigste namhaft zu machen. Sammler und Kunstfreunde müssen schon selbst die Bände des Kataloges in die Hand nehmen und sich sehr eingehend mit dem Studium derselben befassen. Für die Preisnormierung auf dem Gebiet des Kupferstichs wird übrigens diese Versteigerung von epochaler Bedeutung sein. n—.

Köln

Am 14. und 15. Oktober d. J. tritt das Kölner Kunst- und Auktionshaus G. m. b. H. Köln, Unter-Sachsenhausen 33, zum ersten Male mit einer Versteigerung hervor. Die im Katalog von Prof. Dr. Walter Bombe beschriebenen und dort meist auch wiedergegebenen Gemälde alter Meister stammen zum Teil aus dem Besitze des Geheimrats Dr. Gustav Koennecke in Marburg, des verdienstvollen Schöpfers des dortigen Museums, zum größeren Teil aber aus der Sammlung des bekannten Kunstfreundes Prof. Dr. Wedewer in Wiesbaden und aus verschiedenem alten Patrizierbesitz. Das Material umfaßt Werke der deutschen, flämischen, holländischen, französischen, italienischen, spanischen und schwedischen Schule.

Die Hauptstücke alter deutscher Malerei sind des großen Ulmer Meisters Bartholomäus Zeitblom farbenfrohe Taufe Christi, von Lukas Cranach dem Älteren ein ausgezeichnetes Frühwerk, das in einem charaktervollen Greisenkopf den großartigen und ernsten Stil seiner fränkischen Schaffensperiode offenbart. Dazu gesellt sich aus Cranachs späteren Zeit eine anmutige, überaus liebenswürdige Gruppe der Caritas. Mit interessanten Werken schließen sich rheinische, süd- und mitteldeutsche Meister an.

Einen erheblich größeren Teil des Bilderbestandes machen die Werke flämischer und holländischer Herkunft aus. Das früheste unter den hier vertretenen Bildern ist ein großer, aus Spanien stammender Flügelaltar, welcher der Werkstatt des Dierick Bouts entstammt. Eines der Hauptstücke der Versteigerung ist alsdann eine Darstellung des Gleichnisses vom ungerechten Verwalter (auch „Die beiden Geldwechsler" genannt) ein Bild, das Quentin Massys oder Cornelis van de Capelle zugeschrieben werden kann und dem bekannten Oppenheimschen Gemälde gleichen Gegenstandes, das 1918 durch Lepke in Berlin versteigert wurde, an Tonschönheit und Größe noch überlegen ist. Meister Quentins Sohn Jan Massys ist mit einer Susanna im Bade vertreten, deren meisterliche Wiedergabe des Nackten auf der Höhe seiner besten Leistungen steht. Werke von Barend van Orley, Frans Floris, dem Bauernbreughel und seinem Sohne, dem Blumenbreughel schließen

sich an, ferner einige fesselnde Stücke aus dem Kreise des Rubens und des Van Dyck. Willem van Nieulandt, Jan Reuven und eine Reihe flämischer Landschaften vervollständigen das Bild.

Zeitlich an der Spitze der holländischen Meister steht Jan Sanders van Hemessen, der sogenannte Braunschweiger Monogrammist, mit einer eigenartigen Ecce Homo-Szene. Von den großen Landschaftern sind hervorzuheben Pieter de Molyn, Pieter Jansz van Asch und Frederik van Moucheron, von den Meistern des Sittenbildes Isaak van Ostade mit zwei hervorragenden holländischen Raumbildern, Pieter Codde und Jan Mieuse Molenaer, von den Marinemalern Abraham Willaerts, von den Spezialisten des Bildnisses Philip van Dyk und Frans van Mieris der Jüngere mit liebenswürdig und fein durchgeführten Frauenporträts.

Die italienische Malerei hat neben einer anmutvollen Flora von Franzesco Melzi zwei Meisterwerke des jüngeren Palma aufzuweisen, „Pan mit Syrinx" und „Diana im Bade mit Kallisto", die ursprünglich aus der Galerie Kaiser Rudolfs II. zu Prag stammen. Weitere Proben der Hoch- und Spätrenaissance geben Werke von Angelo Bronzino, Moretto da Brescia, Panini, Zuccarelli, Magnasco, Giovan Domenico Tiepolo und anderen. Ein saftiges Fruchtstück des seltenen Michelangelo di Campidoglio sei noch besonders hervorgehoben.

Die Malerei Frankreichs ist vertreten durch zwei Rundbilder aus der Schule des François Clouet, ferner durch Jacques Courtois, Hyancinthe Rigaud und Nicolas Lancret. — Spaniens Malerei schließt sich an mit der ausdrucksstarken Halbfigur eines heiligen Bischofs von Jusepe de Ribera und mit einem heiligen Franz in der Ekstase von Murillo.

Eine Anzahl dieser Bilder ist in Heft 14 und 15 des Cicerone abgebildet und gewürdigt worden. Außer den dort und in den obigen Zeilen hervorgehobenen Stücken sollen noch zahlreiche andere gute Gemälde alter Meister versteigert werden, über welche der soeben erschienene, reich illustrierte Katalog die nötigen Angaben enthält. r.

Neue Kataloge

Hugo Helbing, München, Wagmüllerstr. 15. Versteigerungskatalog. Gemälde alter Meister, Skulpturen, Zeichnungen und Stiche aus dem Besitze des Herrn Stallforth, Wiesbaden, sowie aus anderem, meist süddeutschem Privatbesitz.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15, Meinekestr. 19. Auktionskatalog IX. Sammlung aus schlesischem Privatbesitz. Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbdrucke des 15.–18. Jahrhunderts.

Oskar Rauthe, Buch- und Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Handjerystraße 72. Antiquariatsverzeichnis Nr. 78. Neuerwerbungen. (Hierin zum Teil die Bibliothek des Dichters de la Motte Fouqué.)

Rudolph Lepke, Kunstauktionshaus, Berlin W 35, Potsdamer Str. 122. Auktionskatalog 1835. Porzellane und Waffen aus den königl. sächsischen Sammlungen in Dresden.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 19	2. Oktober	Heft 19	26. September
„ 20	16. Oktober	„ 20	10. Oktober
„ 21	6. November	„ 21	31. Oktober
„ 22	20. November	„ 22	15. November

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Hugo von Habermann

Von GEORG BIERMANN
Mit 12 Abbildungen

Wenn ein Maler siebzig Jahre alt geworden ist und als Schaffender immer noch im Bewußtsein seiner Zeit lebt, dann darf man wohl annehmen, daß seine Kunst auch noch weitere Generationen überdauern wird und die Probe auf ihre historische Existenzberechtigung längst bestanden hat.

Dieser Fall trifft auf Habermann zu und es ist vielleicht das Merkwürdigste, was man diesem Altmeister deutscher Kunst nachsagen darf, daß er nachgerade anfängt, in dem Gefühl seiner Epoche sich von den engen Grenzen jener Einstellung freizumachen, die ihn ein Jahrzehnt hindurch und länger immer nur auf dem Hintergrund der Münchener Überlieferung sehen wollte. Wohl ist auch Habermann wie seine berühmten Zeitgenossen, die sich etwa um Leibl einerseits, um Piloty und Wilhelm von Diez andererseits gruppieren, in seiner Entwicklung ohne die spezifisch Münchnerische Atelierkunst nicht zu denken, die auch bei ihm Ausgangspunkt gewesen ist — aber jeder Versuch einer historischen Eingliederung dieses Künstlers in den Rahmen der Münchner Kunstgeschichte führt diesem durchaus kosmopolitischen Typ gegenüber in die Sackgasse. Hat Habermann auch ein Menschenleben hindurch sein Metier in Bayerns Hauptstadt betrieben, so ist diese Tatsache im Hinblick auf die künstlerische Wertung des Werkes doch beinahe nebensächlich und was für so viele große Künstler der Vergangenheit gilt, trifft auch für ihn zu, daß nämlich die äußeren Daseinsbedingungen, die Zufälligkeiten der Daten und Geschehnisse immer dann zu untergeordneten Momenten herabsinken, wenn sich der Geist der Kunst selbst in die universalere Struktur der Gesamtepoche einfügt, beziehungsweise Teil jener allgemeinen Entwicklung wird, die sich im Künstlerischen ihren Ausdruck aus der Gesinnung einer Epoche heraus (dem Schaffenden selbst meist unbewußt) formt. Paradox gesprochen, könnte man sagen, daß Habermann vielleicht der einzige Münchner Maler ist, der absolut unmünchnerisch vor unserem Bewußtsein steht und daß diese Tatsache vielleicht auch die Erklärung dafür gibt, warum gerade er noch bis vor wenigen Jahren in der Kunst- und Fremdenstadt an der Isar so gut wie keinerlei Resonnanz gefunden hat. Leute, die sich so famos auf die Geschichte der Münchner Kunst verstehen, wissen eigentlich auch heute noch nichts Rechtes mit ihm anzufangen. Er ist für sie der Outsider und so wenig man auch die malerischen Vorzüge seiner Bilder, den Fluß seiner Farben, die Vehemenz dieses noch immer jugendlichen Temperamentes verkennt, der Habermann „liegt" ihnen einfach nicht, weil er so ganz anders ist und im Zickzackkurs über die Bahn dahinfegt, auf der die gute Überlieferung einhertrottet.

Den Teufel auch über alles philologische Besserwissen, das mit der Pedanterie des Philisters immer nur registriert, rubriziert, analysiert, vergleicht, abmißt und „entwickelt" und Kunstgeschichte wie die alte Jungfer den Strickstrumpf behandelt. Da werden künstliche Konstruktionen gezimmert und die schöpferischen Persönlichkeiten, fein säuberlich in Watte eingedreht, in das für sie bestimmte Fach hineingelegt. Sitzen sie da erst einmal drin, sind sie rettungslos dem Kunstrichtertum verfallen, ihre historische Stellung ist haarscharf umschrieben. Noch auf Jahrzehnte hinaus erscheinen sie so und nicht anders in den Handbüchern, die der Schweiß des Gelehrten erarbeitet. Schlagworte

---

Der obige Aufsatz erscheint im Hinblick auf die eben eröffnete große Habermann-Ausstellung in der Modernen Galerie (H. Thannhauser) München, die aus Anlaß des siebzigsten Geburtstages des Künstlers (geb. 14. Juni 1849 zu Dillingen) zusammengebracht worden ist.

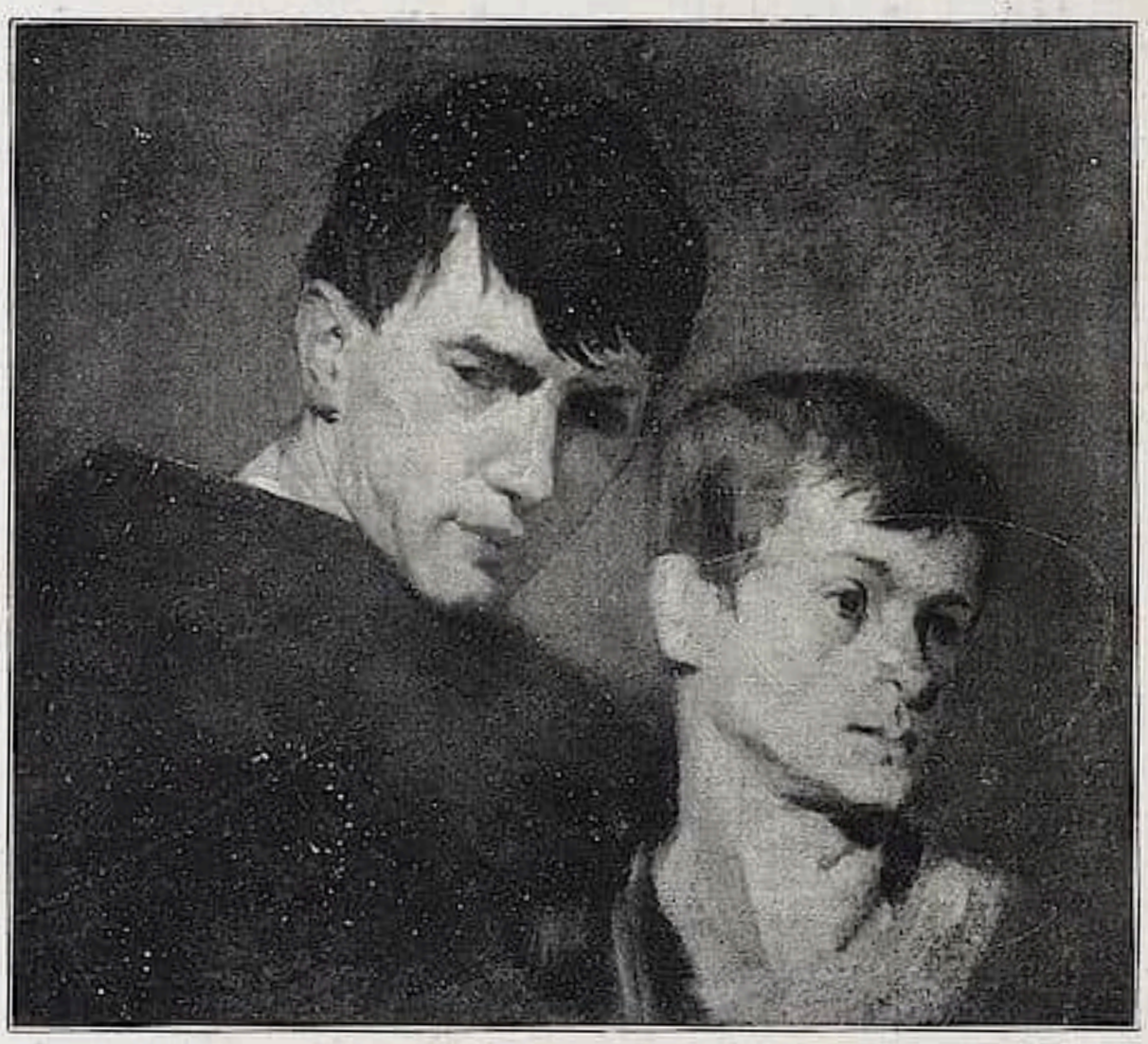


Abb. 1. Hugo von Habermann. Studienköpfe.

ſind wohlfeil wie die Bettelſuppen in den Volksküchen. Sie müſſen herhalten, damit jeder der Schaffenden ſeine Signatur erhält. Und je mehr derlei Dinge, von den Gleichgeſinnten ewig wiederholt, ſich in dem Schein der Wiſſenſchaftlichkeit widerſpiegeln, um ſo eher iſt das Evangelium beendet, beſiegelt und anerkannt. Den alten Meiſtern gegenüber mag es zur Not noch gehen; die ſind vermodert und kehren ſich einen Deut darum, was die Nachwelt von ihnen denkt oder der Gelehrte von ihrem Werke abſtreicht oder dieſem zuweiſt. Die ſind glücklich, daß ſie auch die Bücher nicht zu leſen brauchen, die zu ihrem Ruhm jetzt allenthalben wie die Pilze aus dem Boden wachſen. Nicht ſo einfach aber liegt die Sache bei den Lebenden. Hier prädeſtiniert die Feder, die ſich ihrer „annimmt“, meiſt auch das Schickſal des Betreffenden und die Erfahrung lehrt leider, daß ſelten nur zeitgenöſſiſche Urteile als ſolche vor der Geſchichte Beſtand haben.

Dieſe Feſtſtellungen auf Habermann bezogen, heißt bekennen, daß es vielleicht ſein großes Glück geweſen iſt, wenn gerade er bisher mehr als andere ſeiner Alterskollegen von dem ſchriftſtelleriſchen Panegyricus verſchont geblieben iſt. Das ſagt nichts gegen ihn, aber ſehr viel für ihn. Denn während es in dem letzten Zeitalter, dem der Typ des deutſchen Bourgeois ſein Gepräge gab, bei uns längſt Mode geworden war, alles, was von außen zu uns kam, oft kritiklos über den grünen Klee zu bewundern und Leute, die der Spießerſeele des breiten Publikums ſo viel zu ſagen hatten, dutzendfach zu monographieren, war es das traurige Schickſal ſo manches wirklich Großen, erſt die Schwelle des Greiſenalters überſchreiten zu müſſen, bevor man ihn ſeiner Zeit entdeckte, oder gar unerkannt zu ſterben, bis ſich eines Tages irgendwer des längſt Vergeſſenen annahm. Einfach undenkbar, daß eine Zeit, die auch ſonſt ſo miſerablen Geſchmack bewieſen wie die ſiebziger, achtziger oder gar neunziger Jahre des verfloſſenen Säkulums eine ſo feinnervige und im wahrſten Sinne ariſtokratiſche Künſtlererſcheinung wie die eines Habermann von ſich aus rechtzeitig erkannt haben könnte. Dazu ſtand dieſe Perſönlichkeit viel zu weit abſeits von der eigentlichen Mode des Tages, dazu erſchien ſie ſelbſt noch in den Jahren, als der Impreſſionismus das Schlagwort aller Kunſtenthuſiaſten wurde, den Hiſtorikern zu problematiſch, weil es ſich hier um eine der wenigen ſchöpferiſchen Naturen handelte, die auch dann noch außerhalb

des Maſſenprogramms ſtanden, als die Entwicklung im Großen längſt ihre Richtungsachſe auf ſie und ihr Werk eingeſtellt hatte.

Denn dies iſt das Seltſame an der Erſcheinung des heute ſiebzigjährigen Meiſters, dem die moderne Galerie in München eben eine jener Ausſtellungen gewidmet hat, die für die Umorientierung der modernen Kunſtgeſchichtsſchreibung dokumentariſchen Wert beſitzen und inneren Zwang entwickeln, daß wir erſt jetzt zu ahnen anfangen, wie nahe ſich Habermanns Schaffen mit dem Gefühl unſerer Zeit berührt und daß — von den Frühwerken von altmeiſterlicher Prägung abgeſehen, die anderen Vorausſetzungen erwuchſen — ſein Werk ſich viel mehr den jüngſten Tendenzen in der Kunſt annähert, denn als Reſultat jener in München längſt verſandeten Überlieferung erſcheint, mit der es ein für allemal zu Ende iſt, ſeitdem die jüngſte Entwicklung ſich in dem internationalen Strom eines univerſellen Weltgefühls wiederfindet, das die Stoßkraft ſeiner Überzeugung der Sehnſucht des Geiſtes nach rein metaphyſiſcher Einſtellung gegenüber dem ſichtbaren Kosmos verdankt.

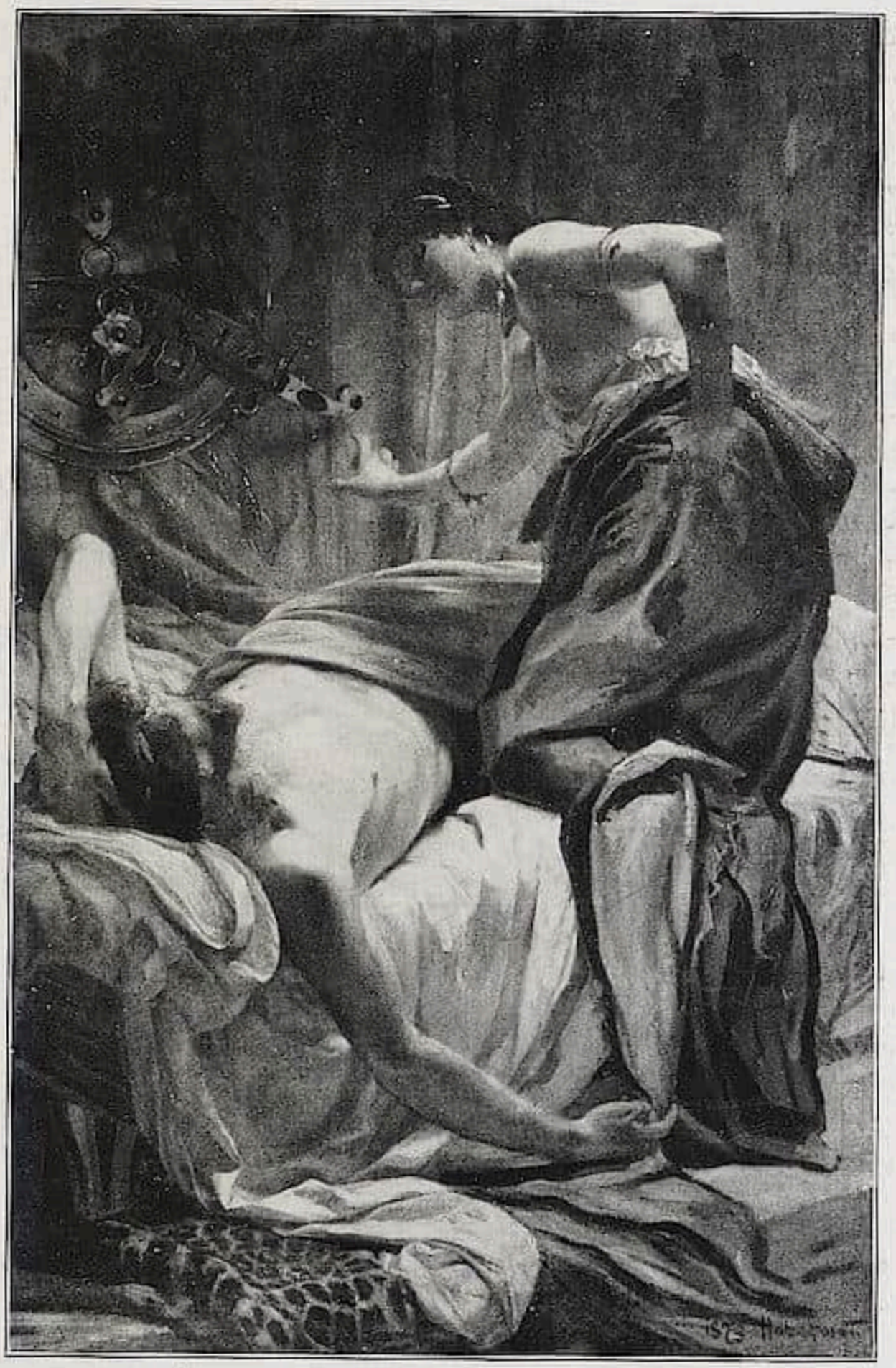


Abb. 2. Hugo von Habermann. Judith. 1873.
Aus dem Beſitz der Modernen Galerie (Thannhauſer), München.

Dies aber iſt das Entſcheidende für unſere eigenen Beziehungen, die uns heute mit dem Werke eines Meiſters verbinden, deſſen hiſtoriſcher Aufbau trotzdem feſt vor unſeren Augen ſteht: Verſchließt es unter der Oberſchicht des rein Gegenſtändlichen jenes Gefühl der Modernität, das weniger Kriterium einer Augenblicksmode als vielmehr Ausdruck einer Geſinnung iſt, die zu allen Zeiten in dem Schaffen der wahrhaft

Abb. 3. Hugo von Habermann. Selbſtbildnis. 1892.
Aus dem Beſitz der Modernen Galerie (Thannhauſer), München.

ſchöpferiſchen Menſchen lebendig war? Selbſt wenn man zugeben muß, daß auch der Malweiſe eines Habermann allmählich die charakteriſtiſchen Kennzeichen des beſonderen Typus unverkennbar anhaften, ſo daß man unter tauſend und mehr Bildern immer das Seinige mit unfehlbarer Sicherheit herausfindet, ſo erweiſt ſich doch gerade in der Stärke und Konſequenz der perſönlichen Handſchrift zugleich auch die bewußte Überlegenheit eines aus egozentriſchem Weltempfinden konſequent geborenen Stils. Man hat dieſen in jener nun einmal beliebten rückſchauenden Methode des Angleichens an vergangene Dinge barock genannt und könnte ebenſogut auch den jüngſten Expreſſionismus in die gleiche Richtungsachſe einbeziehen. In Wirklichkeit erweiſt ſich in jenem Anlehnungsbedürfnis unſerer modernen Kunſttheoretiker, die immer auf hiſtoriſche Analogien aus ſind, weil ſie ſelbſt ihre Zeit nur wie „durch ein Fernglas“ erleben, die vollkommene Hilfloſigkeit, die geiſtigen Energiewellen unſerer Zeit auf ihr wirkliches Zentrum zurückzuführen. Habermann aber — und das ſoll einmal an dieſer Stelle dem Altmeiſter zu Ehren mit allem Nachdruck feſtgeſtellt werden — verträgt eine hiſtoriſierende Einſtellung überhaupt nicht. Was in ſeiner Malerei an ſcheinbar barocken Elementen rein äußerlich erkennbar wäre, bedeutet nichts gegenüber dem ſtarken lebendigen Fluß ſeines Schaffens, das vielmehr Schrittmacher im Sinne der Moderne geweſen iſt, nachdem er ſich erſt einmal, nach jenen erſten durchaus altmeiſterlich orientierten Arbeiten, die — längſt galeriefähig geworden — doch zu Neunzehntel noch

Abb. 4. Hugo von Habermann. Ratsherr.

Abb. 5. Hugo von Habermann. Landſchaft bei Unsleben.

Abb. 6. Hugo von Habermann. Landſchaft. 1890.

Aus dem Beſitz der Modernen Galerie (Thannhauſer), München.

die Akademie in ſich haben, von jeder Überlieferung freigemacht. Er iſt der geborene Maler aus Temperament und wenn er auch, aufbauend auf der Valeurkunſt der Alten, das Problem der reinen Farbe noch nicht wie unſere Jungen gelöſt hat, ſo iſt er dieſen Dingen doch ſchon ſo nahegekommen, daß der Schritt in die jüngſte Moderne geiſtig zum mindeſten bereits vollzogen zu ſein ſcheint. Nicht zu vergeſſen, daß die Kultur ſeiner Palette — und welchem deutſchen Künſtler gegenüber dürfte man mit mehr Recht dieſes Wort gebrauchen — ein durchaus geiſtiges Element ſeiner Kunſt iſt. Beweglichkeit, Raſſe und farbige Senſibilität ſind die Kennzeichen jedes ſeiner Bilder, auf denen er wie keiner ſonſt dem Weibe als dem Pol unſerer ſexuellen Sehnſucht gehuldigt hat. Dieſer Typ ſteht in ſeiner Art auf der Linie, die von den Venezianern über Boucher in die Moderne führt, womit aber bei Leibe keine kunſtgeſchichtliche Analogie verſucht werden ſoll.

Im Gegenteil: dieſer Künſtler iſt als Menſch und Maler durchaus das Kind unſeres zwanzigſten Jahrhunderts. Ariſtokrat der Geburt nach, mehr aber noch in ſeinem Schaffen, das, von welcher Seite man es auch betrachten mag, immer die Perſpektive in die große im Fluß befindliche internationale Bewegung öffnet.

Der Siebzigjährige, den einmal ähnlich wie Uhde ein mehr äußerer Zufall in das Reich der Kunſt eingeführt und der auf ein ſtattliches, aber doch nicht allzu umfangreiches Lebenswerk zurückblickt, iſt in ſeiner künſtleriſchen Erſcheinung noch lange nicht ſo ſtark im Bewußtſein ſeines Volkes verankert wie er es verdient hat. Man kann — ohne Prophet zu ſein — dennoch ſagen, daß wenn von den vielen, die die Kunſtgeſchichte der letzten fünfzig Jahre nennt, einer wirklich berufen ſei, mit wenigen anderen die Zeit zu überdauern, dies Hugo von Habermann iſt, weil ſein Werk die Grenzen der lokalen Tradition ſchon durchbrochen, als dieſe noch das Kriterium der Münchener Kunſtwertung geweſen und weil der Künſtler als unbewußt Schaffender längſt den Vorſtoß in den Univerſalismus einer Epoche gewagt hat, dem die nächſte Zukunft gehören wird.

Abb. 7. Hugo von Habermann. Atelier Piglhein. 1880.
Aus dem Beſitz der Modernen Galerie (Thannhauſer), München.

Impreſſionismus und Expreſſionismus

I. Zur Apologie des Impreſſionismus

Von FRANZ LANDSBERGER

Das Wort „Expreſſionismus“ iſt geprägt im Hinblick auf das Wort „Impreſſionismus“: einer Kunſt des „Eindrucks“ ſoll eine Kunſt des „Ausdrucks“ entgegengeſtellt werden. Hierbei wird dann der Impreſſionismus gern als eine Kunſt ohne jeden Ausdruck gebrandmarkt und das entſcheidend Neue und Erlöſende eben darin geſehen, der Kunſt wieder einen lebendigen Odem eingeblaſen zu haben. Soweit dieſe Anſchauung nicht überhaupt jede auf Naturnachahmung gerichtete Kunſt verwirft — darüber ſpäter —, ſchleudert ſie beſonders gegen den Impreſſionismus die Anklage der Geiſtloſigkeit, weil in ihm der Künſtler der Natur rein paſſiv gegenüberſteht und ſich zum „Grammophon der äußeren Welt erniedrigt“ (H. Bahr), indem er die Erlebniſſe ſeiner Netzhaut gehorſam niederſchreibt, ohne auf die empfangenen Reize zu antworten.

Dieſer Einſpruch iſt nicht ſo ohne weiteres von der Hand zu weiſen: in der Tat ſtellt ja der Impreſſionismus ein Sehen dar, bei dem die zufügende Tätigkeit des Geiſtes unterdrückt wird. Nur wäre der Vorwurf dann freilich gegen die Kunſt ſchon auf früherer Stufe ihrer Entwicklung zu erheben. Auch die geſetzmäßige Perſpektive, welche bekanntlich die italieniſche Renaiſſance zum erſten Male in aller Kunſtgeſchichte überhaupt in ihren Bildern verwandt hat, ſetzt ein Sehen voraus, das die korrigierende Hilfe des Geiſtes vernachläſſigt. Würde nämlich das Auge des Menſchen ohne weiteres die Gegenſtände in richtiger Verkürzung ſehen, ſo hätte es nicht der Intuition des großen Brunelleſchi bedurft, um dieſe Erkenntnis zu ſtatuieren; es hätte dann jeder Dutzend-Maler ſich nur vor ein paar Baulichkeiten zu ſetzen und das Geſchaute auf einer Tafel wiederzugeben brauchen: das ſo entſtandene Bild hätte ihm die Geſetze der Perſpektive ganz von ſelber entgegengetragen. Aber wie jeder Verſuch ſofort dartut, ſieht der Menſch die Welt — außer in einigen beſonders markanten Fällen, z. B. wenn er in eine tiefe Baumallee hineinblickt — nicht in geſetzmäßiger Perſpektive, weil das Wiſſen um die Dinge die perſpektiviſchen Verzerrungen ein wenig ausgleicht, die fallenden Linien zu heben, die ſteigenden zu ſenken und die Verkleinerungen auf ihr richtiges Maß zu erhöhen ſucht.

In dieſer Richtung, das Sehen des Menſchen von ſeinem Wiſſen immer gelöſter darzuſtellen, iſt der Impreſſionismus nun freilich einen beträchtlichen Schritt weiter vorwärts gegangen. Man hat mit Recht an die Beobachtung Schopenhauers erinnert, daß das bloße Sehen ohne die Mithilfe des Verſtandes „nichts weiter als eine mannigfaltige Affektion der Retina, ganz ähnlich dem Anblick einer Palette mit vielerlei bunten Farbenklexen“ ſei (in der Abhandlung über den Satz vom Grunde § 21), und ein ſolches Sehen gibt ja der impreſſioniſtiſche Maler wieder, wenn er die Gegenſtände der Außenwelt in einzelnen Farbentupfen auffängt.

Aber hat dieſe fortſchreitende Entgeiſtigung des dargeſtellten Sehaktes notwendig eine fortſchreitende Entgeiſtigung der Kunſt ſelbſt zur Folge gehabt? Schon die Tatſache, daß mit der Renaiſſance die individuelle Künſtlerperſönlichkeit in ſtarkem Wachstum begriffen iſt, ſollte zu denken geben. Verleiht nicht die Fülle der aufgenommenen Welt zugleich eine Fülle von Möglichkeiten, dieſe Welt in perſönlicher Färbung zurückzuſtrahlen? Was den Impreſſionismus ſelbſt angeht, ſo iſt er bei der Zerteilung der Objekte in einzelne Farbenflecke keineswegs ſtehengeblieben, ſondern hat ſich ihrer

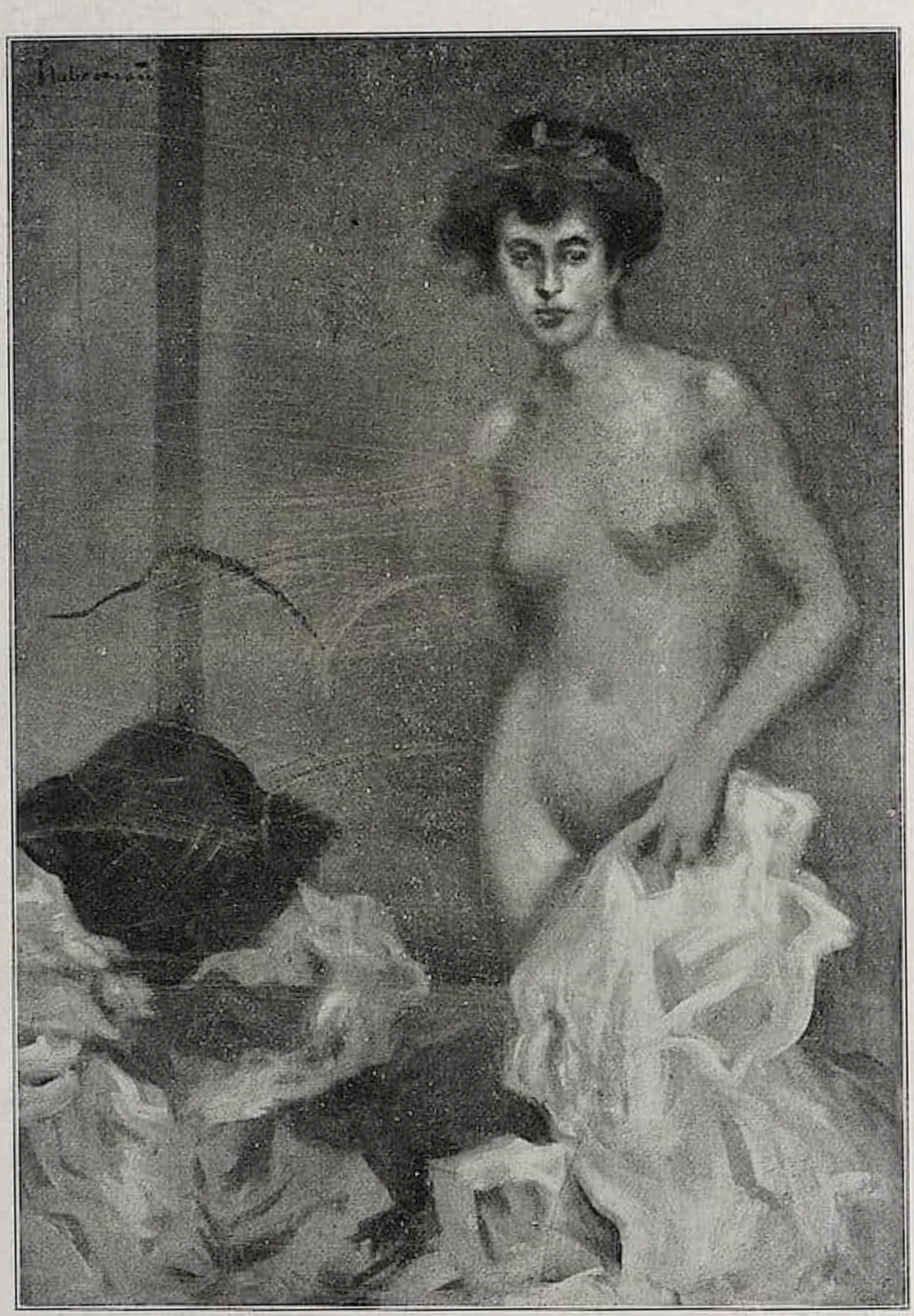


Abb. 8. Hugo von Habermann. Akt in Grün. 1907.
Aus dem Beſitz der Modernen Galerie (Channhauſer), München.

gleichſam als Bauſteine bedient, um daraus ſeinem Kunſtwillen ein ihm zukommendes Gehäuſe zu errichten. Dieſer Kunſtwille ſuchte nicht einzelne Gegenſtände oder ihre Zuſammenfügungen als einen Organismus darzuſtellen, wie die Renaiſſance, ſondern Gegenſtandskomplexe, Naturzuſammenhänge zu beſeelen, und wenn dabei das Einzelobjekt vermöge der geübten Fleckentechnik an Klarheit und Selbſtändigkeit verlor, ſo wurde es darum nur ein um ſo brauchbareres Glied des Ganzen, dem es ſein Eigenleben willig opferte.

Abb. 9. Hugo von Habermann. Violinſpielerin.

Abb. 10. Hugo von Habermann. Jüngling mit Laute.
Aus dem Beſitz der Modernen Galerie (Thannhauſer), München.

Die Renaiſſance, in dieſer Hinſicht ein genaues Gegenſpiel des Impreſſionismus, erlebte an der Natur zuerſt ihre Mannigfaltigkeit, die „Variazione". Ihr zuliebe ſonderte ſie die Gegenſtände ſcharf voneinander und band die auseinanderſtrebende Fülle erſt nachträglich durch eine ſtrenge Kompoſition zur notwendigen Einheit zuſammen. Der Impreſſionismus hingegen erlebte zunächſt die Einheit der Welt und ſeine Themenwahl ging ſchon auf ſolche Stücke Natur aus, die ihm den Geſamteindruck erleichterten:

Abb. 11. Hugo von Habermann. Bildnis Luiſe.

Fernbilder oder Gegenſtände, die im Medium von Licht und Luft zuſammenfloſſen. Aber indem er dann dieſe Einheit wieder in einzelnen, geſonderten Farbenflecken auffing, verbürgte er ſeinem Werke die notwendige Mannigfaltigkeit und ſeine Kompoſition beſtand eben darin, die vielfachen Flecken ſo gegeneinander abzuwägen, daß ſie die erlebte Einheit nicht gefährdeten.

Und ſchließlich gab die impreſſioniſtiſche Technik dem Künſtler eine Möglichkeit, welche alle Glattmalerei nicht gewährt hatte: im ſichtbar gewordenen Pinſelſtrich ſeine perſönliche Handſchrift ganz unmittelbar zutage treten zu laſſen. Man muß den leichten, lockeren Pinſelſtrich eines Monet von dem breiteren, ſatteren Strich eines Trübner oder dem raſſigen, nervöſen Strich eines Liebermann unterſchieden haben, um zu wiſſen, wieviel Möglichkeiten für den Ausdruck beſonderen Lebens in dieſer Malweiſe ruhen, die man geiſtlos geſcholten hat. Nein, der Impreſſionismus verwendet ſein ungeiſtiges Fleckenſehen lediglich als Element zum Aufbau ſeiner Form; er iſt keine Technik, ſondern ein Stil, d. h. notwendiger Ausdruck eines beſtimmt gerichteten Kunſtwollens.

Wenn das nicht immer genügend erkannt worden iſt, ſo tragen die Impreſſioniſten nicht ſelten ſelber die Schuld daran, die im Schlepptau einer ſiegreich vordringenden Wiſſenſchaft nichts Beſſeres glaubten von ihrer Kunſt ausſagen zu können, ſo daß ſie reine Wiſſenſchaft ſei, wie ja auch die Renaiſſance vermeinte, durch ihre Verbindung mit der mathematiſchen Perſpektive und der mediziniſchen Anatomie die Kunſt zur Wiſſenſchaft erhoben zu haben. Aber man ſoll einer Epoche nicht die Kümmerlichkeit ihrer Theorie vorhalten, mag auch immer zugunſten des Expreſſionismus geſagt werden, daß ſeine Kunſtanſchauung von vornherein auf dem richtigen Boden ſteht, indem ſie den ſeeliſchen Ausdruck an die Spitze der Kunſt geſtellt hat. Wo Kunſt iſt, da iſt auch Ausdruck; es iſt der Kunſt edelſtes Teil, Ausdruck zu geben, und der Impreſſionismus wäre in der Tat gerichtet, wenn er auf die Frage nach ſeinem Ausdruck verſtummen müßte, aber er braucht es nicht.

Abb. 12. Hugo von Habermann. Tänzerin.

Wenn die Jugend den Impreſſionismus geringſchätzt, ſo wiederholt ſie nur, was zu allen Zeiten der neue Stil mit dem jüngſtvergangenen gemacht hat: ſo hat die Renaiſſance die Gotik verdammt und der Klaſſizismus das Rokoko verachtet. Auch hier hat man wohl nicht mehr den Ausdruck ſehen wollen, der die eben überwundenen Epochen doch ſo warm — man denke nur an die Gotik — durchſtrömte. Wenn nämlich die Jugend Ausdruck ſagt, ſo meint ſie gewöhnlich ſchon einen ganz beſtimmten Ausdruck, nämlich den ihrigen, und den ſucht ſie natürlich vergeblich in einer vergangenen Zeit. Denn wenn auch jede Kunſt notwendigerweiſe Ausdruck hat, ſo iſt er doch niemals der gleiche: immer kommen neue Bezirke der menſchlichen Seele im Laufe der Zeiten empor und drängen danach, Geſtaltung zu finden.

Dieſe Erkenntnis läßt nicht nur Gerechtigkeit gegenüber dem Impreſſionismus üben, ſie gibt zugleich den Weg frei, der zu einem tieferen Verſtändnis der gegenwärtigen Kunſt über alle Schlagworte hinaus führt. Die Antitheſe Eindruckskunſt und Ausdruckskunſt bleibt ſchief und mißverſtändlich; wenn wir den Impreſſionismus zur Erklärung des Expreſſionismus heranziehen wollen, ſo muß die richtige Frageſtellung vielmehr ſo lauten: Welchen Ausdruck hat der Impreſſionismus geſtaltet und welchen neuen Ausdruck ſucht der Expreſſionismus in Formen zu gießen? (Fortſetzung folgt.)

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Ältere Bernsteinarbeiten

Von OTTO PELKA
Mit 10 Abbildungen

Es ist auffallend, wie sehr in der heutigen Sammlerwelt das Interesse für die im 16. und 17. Jahrhundert mit Gold aufgewogenen Werke der Bernsteinschnitzer nachgelassen hat. In Deutschland gibt es kaum ein halbes Dutzend Sammler, die sich ernsthaft mit diesen Arbeiten beschäftigt haben, abgesehen davon, daß einzelne Stücke hie und da in Privatbesitz vorhanden sind, die aus irgendwelchen Gründen gekauft, meistens doch geerbt wurden. Auch der Kunsthandel hat sich infolgedessen, soweit mir die Verhältnisse aus der Zeit vor dem Kriege bekannt geworden sind, bei Angeboten aus Privathand sehr zurückhaltend gezeigt und nur auf kleinere handliche

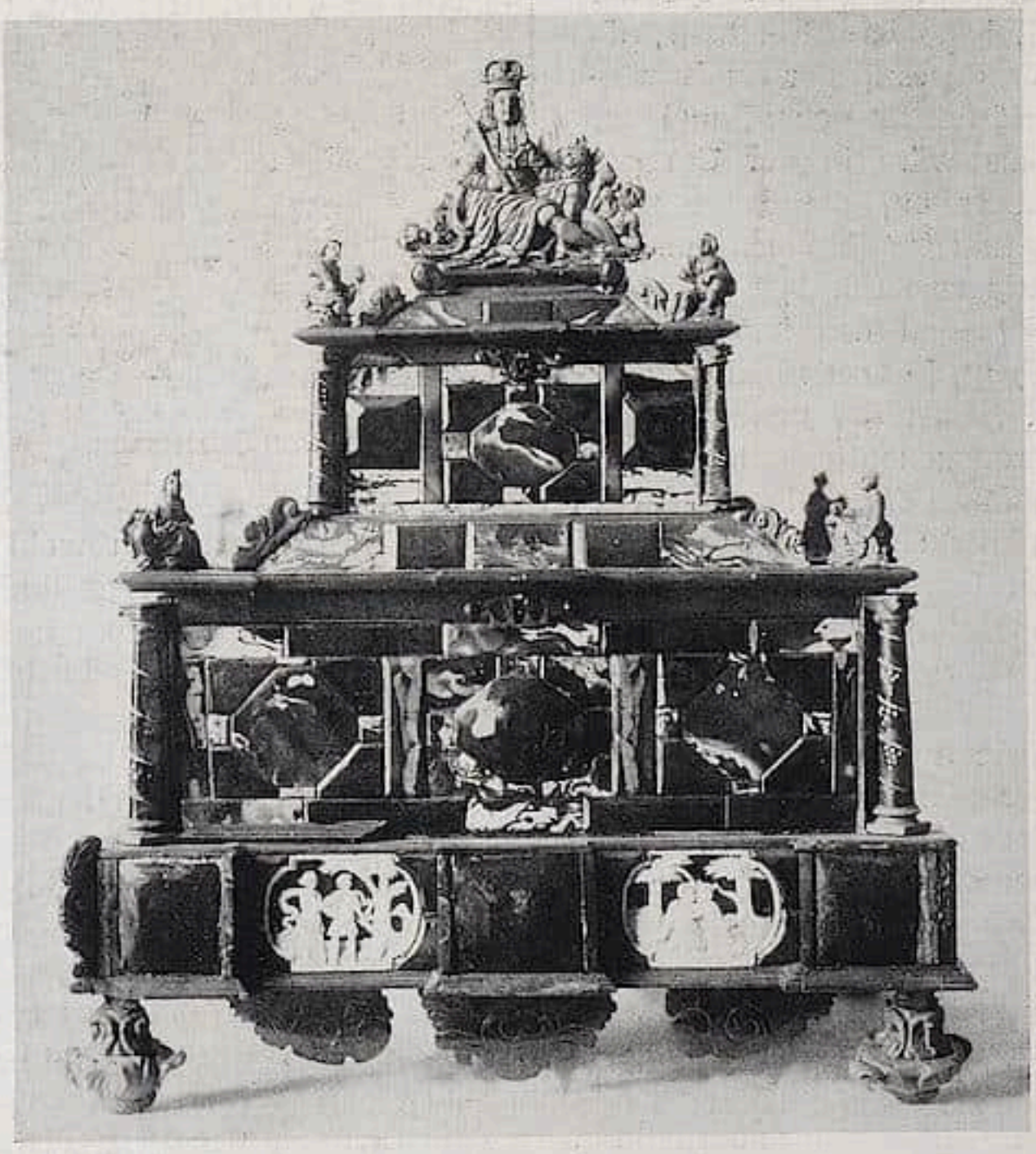


Abb. 1. Kabinett; erstes Drittel 18. Jahrhundert. Gotha, Museum.

Abb. 2. Kabinett; um 1650. Kaſſel, Muſeum.

und daher marktgängige Stücke Wert gelegt. Im allgemeinen wurde auf das Sammeln von Stücken mit Einſchlüſſen und auf die vorgeſchichtlichen Erzeugniſſe entſprechend der Bedeutung, die derartigen Funden von naturwiſſenſchaftlichen und prähiſtoriſch gerichteten Seiten beigemeſſen wurde, unverhältnismäßig größeres Gewicht gelegt.

So kommt es, daß man ſich einen Überblick über die Leiſtungen der Bernſteinſchnitzer des 17. und 18. Jahrhunderts nur in den größeren ſtaatlichen Sammlungen verſchaffen kann, in denen die Beſtände der alten fürſtlichen Kunſtkammern aufgegangen ſind. Nur ganz wenige Muſeen haben in neuerer Zeit durch Stiftungen und Ankäufe aus Privathand ſich einen beachtlichen Sammlungsbeſtand gründen können.

An der Spitze der erſtbezeichneten Sammlungsgruppe ſteht das Kunſtgewerbe-Muſeum in Berlin und das Dresdner Grüne Gewölbe. In beiden Reſidenzen haben im 17. Jahr-

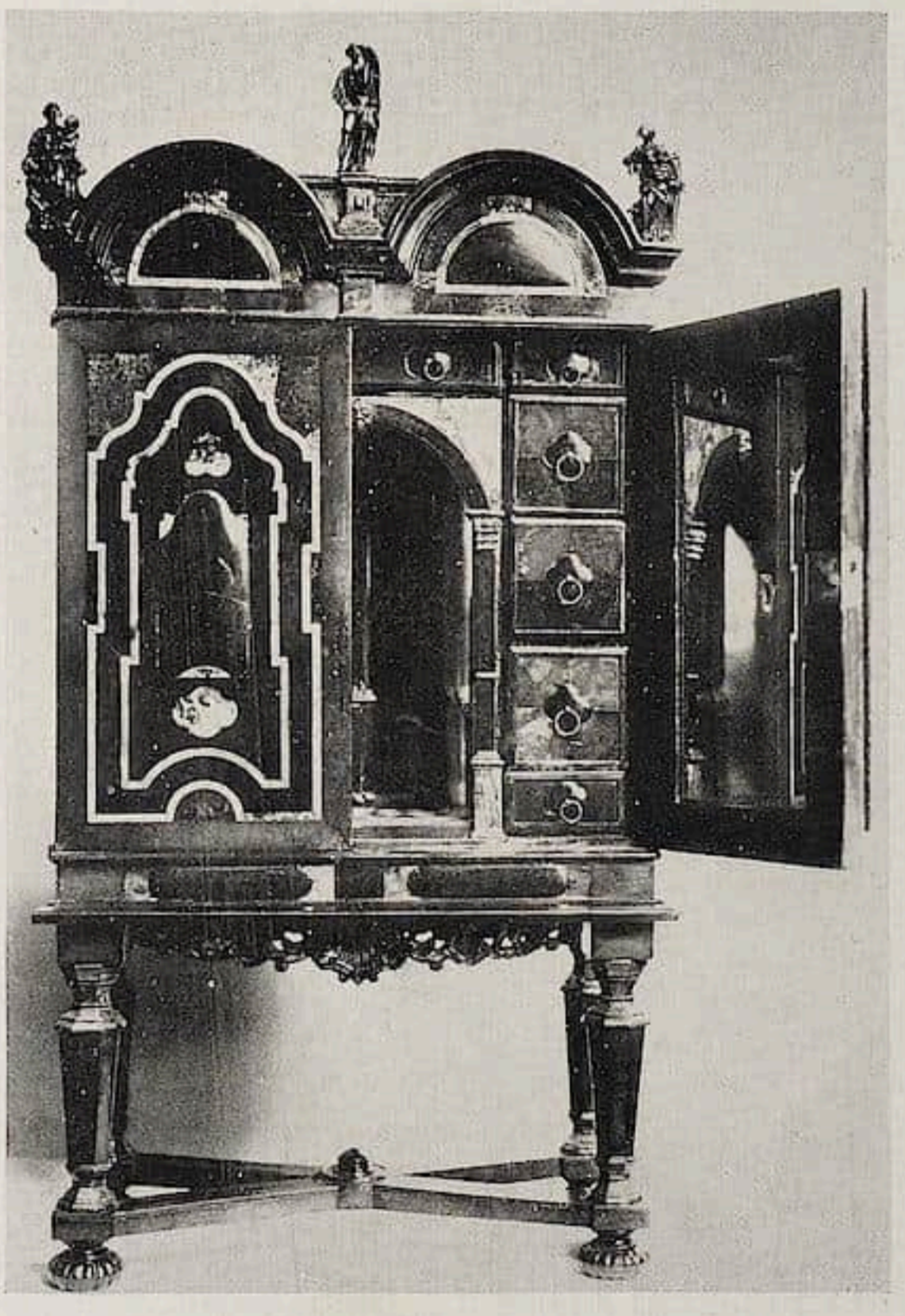


Abb. 3. Kabinettſchrank; um 1730. Braunſchweig, Muſeum.

hundert die regierenden Fürſten, dort vor allem der Große Kurfürſt und hier Friedrich Auguſt II., der Starke, durch Übernahme aus älterem Kunſtkammerbeſitz und durch Neuerwerbungen von Arbeiten eigens in ihren Dienſten arbeitender Künſtler der Bernſteinkunſt als Sammelgebiet ein reges Intereſſe zugewandt. Beſonders tat ſich in dieſer Beziehung der Große Kurfürſt hervor, bei dem ſich perſönliche Liebhaberei und geſchäftlicher Nützlichkeitsſinn eng verbanden; mußte ihm doch als Beſitzer des preußiſchen Bernſteinregales ſehr viel daran gelegen ſein, den inländiſchen Verbrauch und die Ausfuhr des Steines möglichſt zu heben. Und beides gelang ihm ausgezeichnet. Bei den freundſchaftlichen Beziehungen zum ruſſiſchen Zarenhofe, die ſich bereits in dieſer Zeit in der Entſendung einer Reihe von Geſandtſchaften, unter ſeinen Nachfolgern in perſönlichen Beſuchen der Herrſcher äußerten, bot ſich des öfteren Gelegenheit, den damals üblichen Geſchenken auch Bernſteinkunſtwerke, für die in Rußland eine leidenſchaftliche Vorliebe beſtand, anzuſchließen und dadurch nicht nur für die Bernſteinkünſtler des eigenen Landes zu

sorgen, sondern auch den eigenen Finanzen infolge der vom Auslande eingehenden Bestellungen zu nützen. Eine Folge dieser eben angedeuteten Verhältnisse ist der reiche Besitz von Bernsteinarbeiten der russischen Zaren. Wenn auch im Laufe der Jahrhunderte durch schlechte Konservierung und durch Brandschäden nicht wenig zugrunde gegangen ist, so ist doch — es kann sich allerdings hierbei nur um ein Urteil über die Zeit vor dem Kriege handeln, aus der die letzten authentischen Nachrichten vorliegen — der erhaltene Bestand in der Rüstkammer des Moskauer Kremls, in der Eremitage in St. Petersburg und im Großen Schloß in Zarskoje Selo noch so bedeutend, daß er die Berliner und Dresdner Sammlungen um ein vielfaches überragt. An den kleineren deutschen Fürstenhöfen hatte ebenfalls die Bernsteinmode, wenn auch nicht in dem gleichen Maße wie die Elfenbeinkunst, die zweite große Liebhaberei des 17. und 18. Jahrhunderts, Eingang gefunden. Von Kassel z. B. ist bekannt, daß dort der Bernsteinschnitzer Jakob Dobbermann seit 1716 für den Landgrafen Karl von Hessen in Bernstein vornehmlich und später auch in Elfenbein arbeitete. Ebenfalls haben sich in dem Museum von Gotha und im Hessischen Landesmuseum eine ganze Reihe von Bernsteinarbeiten erhalten, die ursprünglich zum landesfürstlichen Privatbesitz gehörten. Eine kleine, aber erlesene Sammlung aus habsburgischem Besitz wird jetzt im Wiener Kunsthistorischen Museum aufbewahrt und einige ebenfalls künstlerisch belangreiche Stücke besitzt die Estensische Sammlung. Nicht ganz auf der gleichen Höhe steht eine Sammlung von etwa vierzig Stücken im Museum in Schwerin, die noch bis vor wenigen Jahren in dem dortigen Schlosse ein unbekanntes Dasein geführt hatte, bis sie durch einen Zufall der Vergessenheit entrissen wurde. In den Sammlungen der nordischen Länder überwiegt die vorgeschichtliche Zeit mit Ausnahme von Kopenhagen, wo sich im Schlosse Rosenborg eine Reihe z. T. bezeichneter Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Besitz der dänischen Könige erhalten haben.

Abb. 4. Deckeldose; um 1700. Gotha, Museum.

Abb. 5. Flakon; 18. Jahrh. Wien, Kunsthandel.

Ausführliche Nachrichten über die Sammeltätigkeit der französischen Könige und

Abb. 6. Deckelhumpen; Mitte des 17. Jahrh. London, Brit. Muſeum.

der Pariſer Hofkreiſe laſſen erkennen, daß dort die Bernſteinliebhaberei anſcheinend mit noch größerer Leidenſchaft als in Deutſchland und Rußland betrieben wurde und bereits ſeit dem Ende des 14. Jahrhunderts ſich verbreitet hatte. Beſonders glänzend müſſen die aus den Händen von Pariſer Goldſchmieden hervorgegangenen Kunſtwerke geweſen ſein, die Ludwig XIV. im Jahre 1687 dem ſiameſiſchen Geſandten überreichen ließ und die nach den erhaltenen archivaliſchen Mitteilungen wohl die Qualität der brandenburgiſchen Geſchenke an die ruſſiſchen Zaren nicht unerheblich übertrafen. Soweit ich indeſſen habe feſtſtellen können, iſt das, was ſich an Bernſteinarbeiten noch heute im Cluny-Muſeum befindet, nurmehr ein ſpärlicher und keineswegs künſtleriſch beachtlicher Überreſt aus jener Glanzzeit.

Überraſchend iſt das Vorhandenſein eines Beſtandes von zum größten Teil deutſchen Arbeiten im Nationalmuſeum in Florenz. Über ihre Herkunft war Näheres nicht zu ermitteln. Doch dürften ſie als Begleiterſcheinungen deutſcher Handelsbeziehungen ihren Weg in ihre jetzige Heimat gefunden haben.

So viel über die Grundlagen, auf die ſich unſere heutige Kenntnis der Bernſteinkunſt der Barockzeit ſtützt. Denkmäler der erſten Blütezeit, die, wenn man von der ſteinzeitlichen Epoche abſieht, mit dem Ende der römiſchen Republik und der erſten Kaiſerzeit einſetzt, haben ſich vereinzelt an den verſchiedenſten Orten erhalten; die reichſten Funde

Abb. 7. Deckelhumpen von Georg Schreiber; 1617. Darmstadt, Großherzog v. Hessen.

aber lieferte der Boden Aquilejas. Indessen sind sie in erster Linie von archäologischer Bedeutung. Ihr künstlerischer Wert kann sich mit dem der Arbeiten des 17. Jahrhunderts nicht messen.

Es ist vielleicht nicht unangebracht, dem Sammler durch einige Hinweise auf die Arten der technischen Verarbeitung und auf die Mittel, die dem Bernsteinschneider zur künstlerischen Verfeinerung des Rohstoffes zur Verfügung stehen, einen Maßstab für die Beurteilung dieser Erzeugnisse des Kunstgewerbes zu geben.

In der Behandlung des Bernsteins lassen sich ganz allgemein Verfahren feststellen, die in engem Zusammenhang mit den technischen Bearbeitungsarten des Glases, des Elfenbeins und des Edelsteins stehen und sich aus ihnen entwickelt haben. Die am häufigsten verwendeten Bearbeitungsarten, mit denen zugleich die besten Wirkungen

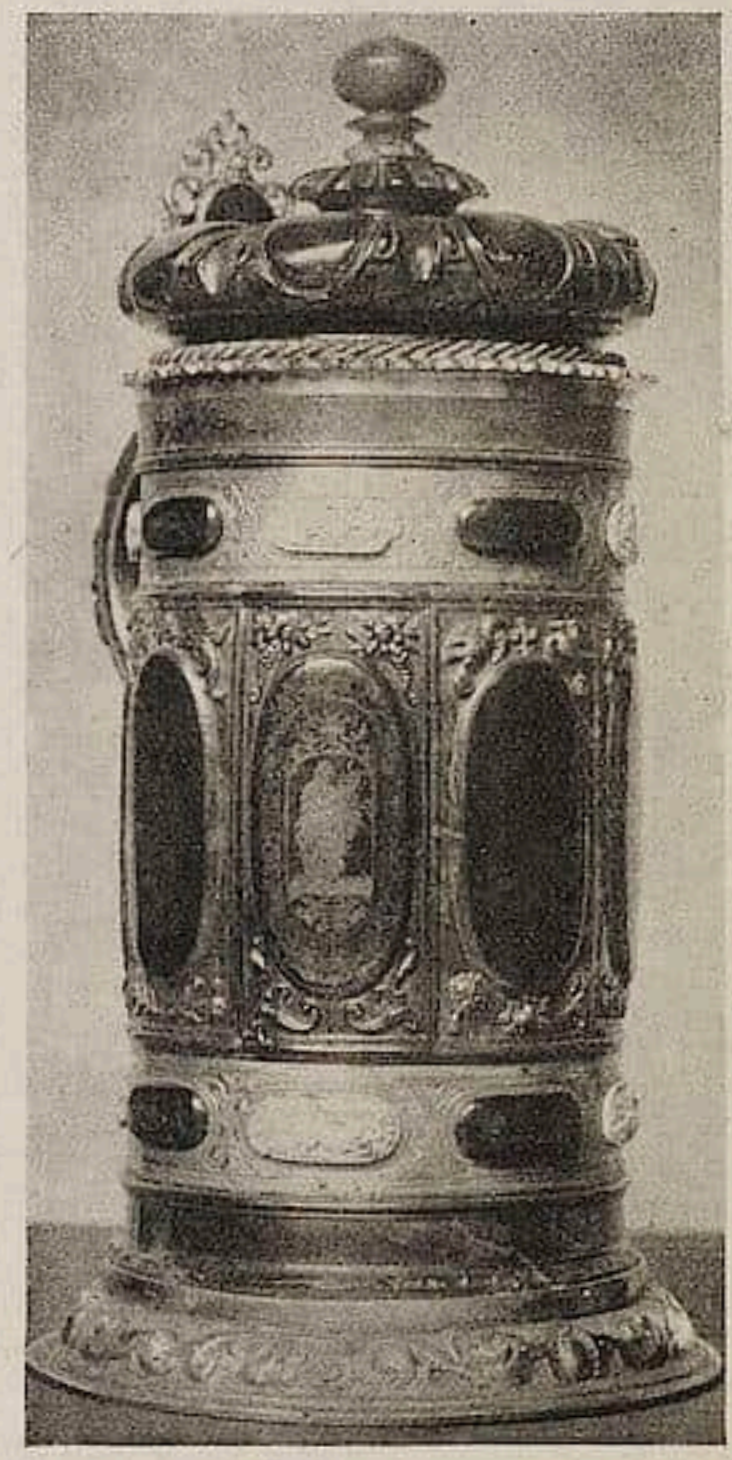


Abb. 8. Deckelhumpen; 17. Jahrhundert.
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

erzielt werden, sind das Schneiden und Schleifen. Bei dem ersteren erfolgt wie in der Steinschneidekunst die Modellierung durch Ausheben des Grundes oder durch Vertiefen des Musters; es ergeben sich dadurch Reliefwirkungen wie bei den Kameen und Gemmen. Einzelheiten, die der Schnitt nicht herausarbeiten kann, werden durch Gravierung nachgeholt. Diese Intagliomanier wird nun nicht nur wie beim Glas auf der Schauseite angewandt; der Bernsteinschneider des 17. und 18. Jahrhunderts benutzt gern durchsichtige Steinsorten zur Anbringung der Verzierung auch auf der Rückseite und erreicht dadurch und in Verbindung mit einer Unterlage aus gefärbter oder naturfarbiger Silberfolie eine größere Plastik des Tiefreliefs. Ganz der Glastechnik entsprechend wird der Gravierstahl verwendet, seltener allein für sich ohne Zuhilfenahme des Messers; doch sind die in dieser Weise hergestellten Muster, weil ihnen die Licht- und Schattenunterschiede fehlen, wenig markant. Bei der Verzierung größerer Flächen an Möbeln, Hausaltären und Kassetten wird zur Belebung der Schau- und Innenseiten gern nebeneinander durchsichtiger und opaker Stein verwandt, indem wie bei Architekturformen deren einzelne Konstruktionsteile aus verschiedenfarbigem Stein hergestellt werden oder bei solchen Stücken, die eine geometrische Musterung erhalten, durch Nebeneinanderstellen verschiedenfarbiger Platten mosaikartige Wirkungen erzielt werden.

Im Rahmen dieses kurzen Aufsatzes kann von den einzelnen Denkmälern naturgemäß nur das Notdürftigste gesagt werden. Eine eingehendere Behandlung, die die in der jetzigen Zeit erreichbaren Arbeiten umfaßt, erfolgt im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bernsteinkunst an anderer Stelle.[1]

Im großen ganzen lassen sich die gesamten Bernsteinarbeiten in zwei Gruppen zusammenfassen: sie sind entweder Zweckkunst oder Schaustücke ohne praktische Verwendbarkeit. Zu den ersteren gehören die größeren oder kleineren wohl als Schmuckbehältnisse verwendeten Kabinette (Abb. 1, 2), die sich in ihren frühen Stücken eng an einen streng architektonischen Aufbau halten, des weiteren die Kabinettschränke (Abb. 3), Hausaltäre und Spiegelrahmen und schließlich die lange Reihe der Dosen (Abb. 4, 5), Tabatieren und Etuis für alle möglichen Bedarfsgegenstände und die Stockknöpfe. Unter allen diesen Stücken ist kaum eines — und das ist das bedeutsame kunst-

[1] Im Verlage von Richard Carl Schmidt & Co., Berlin erscheint demnächst in der „Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler" unter dem Titel: „Bernstein" eine Arbeit des Verfassers, die zum ersten Male in der gesamten kunstgewerblichen Literatur eine eingehende Darstellung der geschichtlichen und künstlerischen Entwicklung der Bernsteinkunst seit der Vorzeit bringt. Ihr sind die an dieser Stelle verwandten Abbildungen entnommen.

gewerbegeſchichtliche Moment —, das nicht in erſter Linie mit der zweckgerechten Form eine materialgemäße Dekoration verbindet. Ein beſonders gutes Beiſpiel dieſer ſich der zufälligen Naturform anpaſſenden Zweckform und einer ſich ihr unterordnenden Verzierungsweiſe bietet das kleine Flakon Abb. 5. Überraſcht bei dieſem und ähnlichen Stücken auf der einen Seite das aus einer gediegenen handwerklichen Schulung hervorgegangene Verſtändnis für die in der Natur des Rohſtoffes liegenden Grenzen der Geſtaltungsmöglichkeiten — für das, was man im modernen Kunſtgewerbe vor dem Kriege Qualitätsarbeit nannte —, ſo darf man ſich auf der andern Seite die Freude an dieſen Dingen nicht durch die Unſelbſtändigkeit in der Ornamentierung beeinträchtigen laſſen. Es wäre ein Leichtes, die Abhängigkeit der Bernſteinſchneider von ihren ornamentſtechenden Zeitgenoſſen nachzuweiſen. Das würde zwar die graphiſche Beleſenheit des Berichterſtatters in ein beſonderes Licht ſetzen, würde aber auch nicht das geringſte gegen den Geſchmack der Künſtler beweiſen und erreicht wäre damit nichts für eine Erweiterung der geſchichtlichen Erkenntnis, als eine mit ſpezialiſierten Belegen verſehene Beſtätigung längſt nicht mehr ganz unbekannter Tatſachen.

Abb. 9. Deckelhumpen; 17. Jahrhundert. Gotha, Muſeum.

Den als Schauſtücken für die Kredenzen bei feſtlichen Gelegenheiten gedachten Deckelhumpen, Schraubflaſchen, Schalen und ſonſtigen Prunkgeräten, von denen die Abbildungen 6—10 einige bezeichnende Beiſpiele anführen, eignet ein dem Zweck ihrer Verwendung entſprechender größerer ornamentaler Reichtum, ohne daß ſich ihre Formen weſentlich von den üblichen Gebrauchsformen entfernen. Das Material verhinderte auch in dieſen Fällen den Schnitzer, ſeinen Launen ſo nachgeben zu können, wie es die Elfenbeinkünſtler tun durften, deren plaſtiſche Eigenwilligkeiten ſich nicht ſolcherlei Beſchränkungen aufzuerlegen brauchten. War es ſomit den Bernſteinkünſtlern verſagt, zu einer Bereicherung des Typenſchatzes der Gefäßformen ihrer Zeit beizutragen, ſo konnten ſie bei der Verzierung der Gefäßkörper um ſo mehr ihre Einfälle ſprechen laſſen. Und je nach dem Überwiegen der reinen Bernſteinarbeit oder der Goldſchmiedearbeit haben ſich mehr oder weniger künſtleriſch einwandfreie und äſthetiſch befriedigende Löſungen ergeben.

Es wäre aber verfehlt, aus dem Schwarz-Weiß der photomechaniſchen Wiedergabe der Originale auf deren farbige Wirkung ſchließen zu wollen. Bei keinem andern Material iſt eine einigermaßen ſinngetreue photographiſche Aufnahme ſo

Abb. 10. Sechsseitige Schraubflasche; Mitte des 17. Jahrhunderts. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

schwierig wie beim Bernstein. Leider mußten auch im vorliegenden Falle die meisten Aufnahmen von ungeübten Photographen gemacht werden, so daß die Gegenstände nur mit auffallendem Licht photographiert sind. Man kann indes, wenn es auch mit einiger Mühe verbunden ist, wie das Beispiel des Gothaer Humpens (Abb. 9) beweist, durch eine Verbindung von auffallendem Tageslicht mit einer künstlichen, hinter dem aufzunehmenden Gegenstand angebrachten Lichtquelle ganz erheblich bessere Wirkungen erreichen; wenn schon hier noch mehr als sonst auch die beste Abbildung nicht imstande ist, die im Wechsel der Tagesbeleuchtung ihre eigentümlichsten Reize entfaltenden Schönheiten des Bernsteins wiederzugeben.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Der Unterrichtsplan der ſtaatlichen Kunſtakademie zu Düſſeldorf

ſieht neuerdings eine beſondere Architekturabteilung vor, deren Program um ſeiner grundſätzlichen Richtlinien willen an dieſer Stelle mitgeteilt ſei:

Die Architekturabteilung der Staatlichen Kunſtakademie zu Düſſeldorf ſtellt die künſtleriſche Ausbildung in den Vordergrund.

Der Unterricht beruht auf ſelbſtändigem Entwerfen zeitgemäßer Bauten vom ſchlichten Arbeiterhauſe bis zu reicher angelegten Gebäuden und der Löſung größerer ſtädtebaulicher Aufgaben. Beſonderer Wert wird auf die harmoniſche Ausgeſtaltung der Verhältniſſe, die zweckentſprechende genaue Detaillierung des Außenbaues und die Raumgeſtaltung im Inneren, wie auf die Anpaſſung des Gebäudes an die Umgebung gelegt werden.

Die dekorativen Künſte, das Kunſtgewerbe und der Gartenbau ſollen in ihren künſtleriſchen, techniſchen und materiellen Vorausſetzungen und Wirkungen für die Bauten in beſonderen Studiengängen behandelt werden. Neben Vorleſungen beruht der Unterricht auf praktiſchen Übungen der farbigen Darſtellung des Baues außen und innen, in angewandter Kunſt, Moſaik, Glasmalerei, Textilkunſt, dekorativer Plaſtik und im Schriftzeichnen.

Die Lehrwerkſtätten der Akademie wie der Städtiſchen Gewerblichen Unterrichtsanſtalten ſtehen für praktiſche Verſuche und Unterweiſung zur Verfügung.

Durch das Zuſammenwirken der Baukunſt mit Malerei und Bildhauerei ſollen die Künſtler wie früher empfinden, daß der Standort, die Anlage, die Ausführung, der Schmuck des Gebäudes innen und außen und die Gartenanlage ein künſtleriſches Ganze bilden. Der Baukünſtler muß die Schweſterkünſte ihrer Eigenart entſprechend verwenden lernen. Maler, Bildhauer und Kunſtgewerbler werden ſich den ſtrengen Forderungen der Baukunſt anpaſſen müſſen. Die Zeit verlangt, daß die im 19. Jahrhundert vielfach nebeneinander hergehenden Künſte ſich zu gemeinſamer verſtändnisvoller Arbeit überall wieder zuſammenfinden.

Nur ſo kann die Geſamtleiſtung in ſich abgerundete harmoniſche Werke ſchaffen, die unſerer Zeit einen eigenen künſtleriſchen Stil und Charakter ſichern können. Auch die wirtſchaftlichen Fragen, die von Tag zu Tag an Bedeutung gewinnen, ſind in den Unterricht einbezogen.

Die Aufnahme in die Architekturabteilung bedingt als unumgängliche Vorausſetzung den Nachweis ausreichender bautechniſcher Kenntniſſe. Für Architekten mag der erfolgreiche Beſuch einer Staatlichen Baugewerkſchule, für Gartenarchitekten der erfolgreiche Beſuch einer Staatlichen Gartenbauſchule als ausreichend gelten. Ausſchlaggebend für die Aufnahme bleibt aber die künſtleriſche Begabung, die in der Löſung einer vom Lehrkörper der Architekturabteilung geſtellten Aufgabe nachzuweiſen iſt. Über die Aufnahme beſchließt das Akademiſche Kollegium. Die Zahl der Aufzunehmenden muß aber beſchränkt bleiben, um den Unterricht möglichſt individuell geſtalten zu können.

Der Unterricht ſelbſt gliedert ſich a) in die Ausbildung in den Meiſterateliers, denen Fr. Becker, Wilhelm Kreis und E. Fahrenkamp vorſtehen. b) in ergänzende Übungen, die über Gartenanlagen, angewandte Kunſt, Textilkunſt und Schrift, Modellieren und Bauplaſtik ſtattfinden und c) in den Beſuch der Vorleſungen allgemein kunſtgeſchichtlicher Art, deren wichtigſte Richard Klapheck, H. Frauberger, A. Denecke u. a. übernommen haben.

Sammlungen

Londoner Muſeen

Der Print Room des Britiſh Muſeum hat hinter den für das Publikum noch immer geſchloſſenen Türen in jüngſter Zeit mancherlei Erwerbungen gemacht. Der Ankauf einer Dürerzeichnung, Chriſtus als Schmerzensmann (ehemalig in der Sammlung Hebich in Hamburg), iſt bereits angezeigt worden; Campbell Dodgſon hat das Blatt inzwiſchen im Burlington Magazine abgebildet und beſprochen. Der kürzlich verſtorbene Sir Edward Poynter ſchenkte u. a. eine Zeichnung von Parentino, die ein antikes Relief wiedergibt und von der ein Gegenſtück in der Sammlung der Chriſt Church in Oxford beſteht. Die durch Claes Jz. Viſſcher gezeichnete Hinrichtung der Anſtifter der ſog. Pulververſchwörung hat für London natürlich auch gegenſtändliches Intereſſe. Von einem andern Holländer, Herman Saftleven, erwarb die Sammlung ein großes Blatt mit einem Motiv aus Utrecht. Ein umfangreiches Skizzenbuch, das als Geſchenk in das Muſeum gelangte, wird als Arbeit des Straßburgers P. J. de Loutherbourg (1740—1812) betrachtet, der längere Zeit in Eng-

land gelebt hat und sogar Mitglied der Royal Academy war; es enthält u. a. reizende Landschaftszeichnungen von den Themse-Ufern. Bemerkenswert ist sodann die Erwerbung eines über 600 Blätter umfassenden Werkes des Bologneser Stechers Francesco Rosaspina, das nachweisbar aus des Künstlers eigenem Besitz stammt und dementsprechend reich ist an ausgezeichneten Drucken und seltenen Zuständen. Ferner zwei Farbenstiche von A. J. Mécou nach L. Sicardi (Alpenlandschaften von 1804 und 1807). Geschenkt wurden noch ein bisher unbekanntes Schabkunstblatt nach J. Northcote, „The Village Doctoress", die 22 originalen Kupfertafeln von W. Blake's „Book of Job", sowie drei Platten von noch unveröffentlichten Blättern nach Turner. Diese letzten machen das große Turnerwerk des Museums beinahe vollständig. Schließlich ist noch eine ganze Sammlung von Radierungen, Zeichnungen und Photographien nach Bildwerken von Richard Cockle Lucas zu nennen, des Urhebers — wie man wenigstens in England zu wissen meint — der Berliner Florabüste.

Der kürzlich erschienene Jahresbericht des British Museum enthält auch Mitteilungen über die während des Krieges zum Schutze der Kunstwerke getroffenen Maßregeln. Ende 1917 wurde die Direktion gewarnt, daß gegen das Frühjahr größere Luftangriffe zu erwarten seien. Daraufhin wurde von den kostbarsten Schätzen, was weggeführt werden konnte, weggebracht und geborgen in den 16 Meter unter der Erdoberfläche gelegenen Tunnels der erst kürzlich vollendeten Post-Untergrundbahn unter Holborn. Hierbei befanden sich u. a. der Fries vom Parthenon, eine Auswahl aus der Vasen- und Bronzensammlung, die wichtigsten assyrischen Reliefs, der Stein von Rosetta, die wertvollsten Stücke aus der mittelalterlichen Abteilung, sowie die ganze Münz- und Medaillensammlung. Fünfzehn große Möbelwagen brachten die größten Schätze der Bibliothek und des Print Room nach Aberystwith an der Westküste, wo sie in der dortigen Nationalbibliothek von Wales ein Obdach fanden. Eine Auswahl von besonders kostbaren Büchern und Drucken wurde in einem Privathaus in Malvern (Worcester) untergebracht. Porzellan und Gläser wurden, um sie gegen Explosionsgefahr zu schützen, tunlichst in Kisten verpackt und in den Kellergewölben des Museums geborgen. Was nicht weggeführt werden konnte, wurde mit Sandsäcken beschützt; mit dieser Maßregel mußte man sich vor allem in der Abteilung der Bildwerke begnügen. — Gleich nach dem Abschluß des Waffenstillstandes wurde mit dem Rücktransport der geflüchteten Gegenstände begonnen, und heute soll alles wieder an Ort und Stelle sein, ohne daß man irgendwelchen Verlust oder auch nur Schaden zu beklagen habe. Eines wird man auf jeden Fall gerne glauben: daß die Museumsbeamten während diesen Operationen schwere Wochen hatten! Und zwischen alledem wurden, dem Bericht zufolge, im Laufe des Jahres 1918 dem Museum (Bibliothek einbegriffen) 347876 Nummern neu einverleibt! H.

Ausstellungen

Münchener Ausstellungen

Der Glaspalast ist — auch in diesem Jahr — als Gesamtschau betrachtet eine künstlerische Unmöglichkeit. Wenn man die Säle durchwandert, in denen fast 3000 Gemälde, Plastiken, graphische Arbeiten untergebracht sind, erschrickt man angesichts der Unsumme nutzloser (für beide Teile, Publikum und Künstler) Arbeit, die hier vertan wurde. Auch bei wohlwollendster Einstellung bleibt die Zahl der Werke, die überhaupt diskutabel erscheinen, überaus gering.

Am meisten enttäuscht die juryfreie Ausstellung, die dieses Jahr zum erstenmal im Rahmen des Glaspalastes gezeigt wird. Immer wieder war verkündet worden, daß dies eine Sammelstätte zahlreicher Unbekannter, Unterdrückter werden solle. In Wirklichkeit bedeutet die Darbietung kaum mehr als zufällige Zusammenkunft der vielen Mitläufer, die zu den künstlerischen Richtungen, Bewegungen, Strömungen der letzten Jahrzehnte gehört haben. So paradox es klingt: die Ausstellung der Künstlergenossenschaft auf der andern Seite des Hauses wirkt befriedigender, überzeugender, wenn sie auch fast ausschließlich reinakademische Malerei gibt; aber diese doch vielfach von ehrlicher Gesinnung, bisweilen von lebendigem persönlichen Impuls bewegt. Was aber hier in fünfzehn, zwanzig Sälen hängt, ist überwiegend uneingestandene, in allen Regenbogenfarben schillernde Akademie. Impressionistische, expressionistische, futuristische, auch akademische Akademie, die von den mächtigen Formerlebnissen nur die modische Konvention übernommen hat und darum fast noch weniger bedeutet als Akademie; denn Wahllosigkeit, Zufälligkeit, Dürftigkeit des Kunstgedankens, die sich bestenfalls im krampfhaften Wechsel der Formgewandung äußern, sind schließlich noch peinlicher, als stumpfes Beharren in der einmal erwählten Konvention.

Die Sezession hält die seit Jahren bekannte Linie inne, die durch Namen wie Josse Goossens, Julius Hüther, Angelo Jank, Walter Klemm, Leo Samberger bezeichnet wird. Wie fragmenta-

rische Dokumente einer besseren Zeit, die das noch lebendig empfand, was seither allmählich in akademischer Konvention erstarrte, hängen zwischendurch Fritz von Uhdes „Modellpause" und eine Skizze Albert v. Kellers zu „Jairi Töchterlein". Auch sonst findet man die eine und andere Arbeit von Geschmack und Können. Am stärksten wirken Buttersacks wundervoll lebendige Landschaften.

Aus der plastischen Darbietung, die im übrigen ungleichen Maß enttäuscht, fällt die edle Form von zwei Bronzen Hermann Hahns auf. Auch einige Köpfe von Pilartz gehen ein.

Anläßlich des 70. Geburtstages Habermanns veranstaltet die Galerie Thannhauser eine Ausstellung, die über siebzig Gemälde sowie einige Zeichnungen und Pastelle umfaßt. Der ganze Umkreis dieses Schaffens, das in den besten Münchener Traditionen wurzelt, wird lebendig. Die stärksten Eindrücke vermitteln die wundervollen frühen Bildnisse aus den siebziger Jahren. Der Hinweis mag genügen, da in diesem Hefte noch ausführlich von Habermann die Rede ist.

Im graphischen Kabinett derselben Galerie sind Handzeichnungen von Ernst Barlach ausgestellt, vor allem die Entwürfe für die Steinzeichnungen zu dem Drama „Der arme Vetter". Die statuarische Führung des Umrisses, die nur auf Wölbung und Tiefung berechnete Dimensionalität lassen unschwer erkennen, daß hier eine plastische Begabung am Werk ist. Obwohl diese Blätter sinnlicher Fülle entbehren, sind sie keineswegs Plakat. Die Formel der Linienführung ist gänzlich unmathematisch; gefühlt, geahnt; nicht errechnet.

Bei Caspari sind Arbeiten des Bildhauers Fritz Claus zu sehen. Runde lebendige Form; bewegtes Temperament; lebhafter Rhythmus; ein seelischer Antrieb, der stark gefühlsmäßig gerichtet ist und durchaus nicht zur Abstraktion neigt.

Der Bildhauer Fritz Behn veranstaltet eine Atelierausstellung. Vor allem Köpfe und Tiere. Man hat den Eindruck einer zum Grund zu idyllischer Tierplastik (im Sinne Gauls) bestimmten Begabung, die das monumentale Format zu Unrecht forciert. Ein Katalogvorwort „München als Kunststadt" bringt manchen sehr berechtigten Einwand gegen die hiesigen kunstpolitischen Verhältnisse zum Ausdruck. Aber im Grund ist es doch wohl ein subalterner Standpunkt, den Wert einer Stadt nach der Anerkennung abzuschätzen, die man in ihr findet. Was man ihrer Atmosphäre verdankt, mag auf einem ganz anderen Blatt stehen.

Kurt Pfister.

Amsterdam

Am 13. September ist im städtischen Museum eine Ausstellung von ostasiatischer Kunst eröffnet worden, die von dem rührigen „Verein der Freunde asiatischer Kunst" veranstaltet wird. Die Ausstellung ist sowohl aus den Sammlungen der Reichsmuseen, wie auch von Privaten des In- und Auslandes reich beschickt worden und muß als ein außerordentlich gelungenes Unternehmen bezeichnet werden, mit dem der junge Verein sich vielversprechend eingeführt hat. H.

Berlin

Die September-Oktober-Ausstellungen der Berliner Kunstsalons führen als Auftakte zur Wintersaison naturgemäß noch wenig eigentliche Ereignisse ein. Man muß chronikartig berichten, daß eine neue Gruppe, das „Feld", Produktivgenossenschaft erwerbsloser bildender Künstler, eine Ausstellung in der Baugewerkschule veranstaltet, in der Zierath, dessen Arbeiten man auch am Lehrter Bahnhof begegnete, als ein Künstler auffällt, der vom Impressionismus ausgehend, mit starkem Raumgefühl begabt, neue Stilisierungen sucht. Im übrigen findet man alle Stilarten vertreten und bedauert wiederum, daß sich so oft Gruppen aus sozialen Gründen, statt aus künstlerischer Gemeinsamkeit zusammenfinden, was notwendigerweise ihre Stoßkraft lähmen muß. — In der Neuen Kunsthandlung, Tauentzienstraße, werden Graphiken gezeigt, Bekanntes, wie Wolfsfeld oder Erna Frank. Daneben interessieren einige jüngere Namen, die Illustratives ausstellen, vor allem Hoelloffs phantastische Radierungen qualvoller Folterungen, die, manchmal noch etwas sadistisch erklügelt, zur künstlerischen Einheit goyesker Visionen streben. Seine Formen haben viel Fülle und Plastik, mehr als die von Fingesten, der daneben geistvolle, aber formal noch etwas dünne Illustrationen zu Holz' Blechschmiede zeigt. — Die Stadt Berlin läßt ihren Kunstbesitz in den Schulaulen ihrer Arbeiterviertel sehen. Da die Ankäufe rein paritätisch auf den Ausstellungen der verflossenen Jahre vorgenommen wurden, ist wohl manches Gute darunter, von Corinth, Lesser Ury, den beiden Hübner, Otto Müller, ohne daß indessen ein leitender Gedanke sichtbar würde. Auch nicht der, die Kunst der eigenen Stadt zu zeigen, da zwar Steffek mit einem guten Porträt und zwei Pferdebildern, Leistikow mit drei Landschaften, Lesser Ury, Baluschek u. a. erscheinen, aber beispielsweise sogar Liebermann fehlt. Die Unzulänglichkeit der Kunstpolitik, die bedauerlicherweise stets in

Berlin gemacht worden ist, tritt in dieser Systemlosigkeit peinlich klar in Erscheinung.

Zwei Kunstausstellungen zeigen geschlossene Kollektionen einzelner Künstler: Carl Nicolai, Viktoriastraße, Werke Walter Hippels, im wesentlichen Porträts, die ihn als ausgesprochenen Akademiker zeigen. Es sind tüchtige Arbeiten, routiniert in der Mache, bei allem Pathos offenbar sehr ähnlich. Doch bleibt es bei der bloßen Korrektheit auch dort, wo Temperament die Hand energisieren müßte. — Das interessanteste Ereignis des Monats sind die neuesten Arbeiten von Carl Hofer, die Cassirer ausstellt. Man kennt die Vergangenheit dieses letzten Deutsch-Römers, den man in früheren Jahren in harmonisch komponierten Gruppen schöner nackter Wesen wie einen Nachkommen Hans von Marées empfand. Kein Wunder, daß der Impressionismus, den er um 1910 in Paris erlebte, an ihm ziemlich spurlos vorüberging, aber vielleicht Gauguin, der exotischen Menschen verwandte Rhythmen abforderte, ihn berührt hat. Der Krieg isolierte ihn in Indien; jetzt, zurückgekehrt, müssen diesen Romantiker gerade die expressionistischen Gedankengänge, die statt des Formerlebnisses wieder das Seelenerlebnis wollen, tief berühren. Die Ausstellung zeigt seinen Kampf mit ihnen. Er ist offenbar von Greco, primitiven Glasbildern, von Kokoschka, Pechstein und manchem Minderen berührt worden. Aber sie werden nie Vorbilder, sondern nur Anregungen und es entsteht immer ein persönliches Werk, das oft ausdrucksvoller als die Anregung ist. Dazwischen klingt in Gruppen Nackter das alte Stilwollen wieder auf, so stark, daß man erwarten kann, es werde nach diesen Episoden in konsequenter Fortentwicklung zu neuen klaren Zielen führen.

Dr. Ernst Cohn-Wiener.

* * *

Die Akademie der Künste beabsichtigt, in ihren Räumen, Pariser Platz 4, im November und Dezember d. Js. eine Ausstellung von Bildnissen aus Berliner Privatbesitz zu veranstalten und dadurch dem Publikum die zahlreichen, sonst unzugänglichen Schätze deutscher Porträtkunst, die sich in Berlin befinden, zu zeigen. Aufgenommen werden in die Ausstellung Bildnisse, die vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Jetztzeit entstanden sind, Arbeiten Berliner und auswärtiger deutscher Künstler, und zwar Gemälde wie plastische Porträts, Graphiken und Zeichnungen. Sammler und Besitzer solcher künstlerisch wertvollen Bildnisse werden gebeten, diese möglichst bald der Akademie der Künste, Pariser Platz 4, für die Ausstellung namhaft zu machen. Die näheren Bedingungen für die Darleihung werden alsdann den Besitzern von der Akademie bekanntgegeben werden.

Frankfurt a. M.

Bei M. Goldschmidt & Cie. stellt zur Zeit die sehr radikale Karlsruher „Malergruppe Rih", deren Haupt Georg Scholz, Grötzingen, ist, aus: Scholz selbst weiß aus dem Kubismus sich ein treffsicheres Kunstgewerbe herzuleiten, mit dem er schlagende Karikaturen biblischer Heldenszenen usw. fertig bringt. Tiefere Bedeutung hat seine smarte Art nicht. Ein anderer, Rudolf Schlichter, erscheint als deutscher grobschlächtiger Imitator von Picasso: Zerlegung des Bildganzen in bunt geometrisierte Einzelflächen, zwischen die naiv realistische, kleine Gegenstände eingestreut sind. Auch hier fehlt noch jede innere Notwendigkeit. Der Beste dieser Malergruppe wird wohl der Kandinsky-Jünger Wladimir Zabotin sein, dessen anmutig verfeinertes Formen- und Farbengefühl auf Pariser Schulung zurückgeht: Wie in den Zeichnungen der älteren Steinzeit erscheinen als klare Silhouetten zierliche Figuren, paarweise Pferde, graziöse Frauen auf einheitlich gefärbtem Grund, so daß man wünscht, derlei Kompositionen als Teppichgewebe ausgeführt zu sehen. — Als wesensverwandt schließt sich der „Gruppe Rih" der Münchener Aloys Wach (Wachenmeyer, z. Zt. Oberösterreich) an, unter der Räterepublik Kultusminister, dessen erste Amtshandlung die Entthronung der Akademiehäupter Stuck und Zügel war. Wach ist reiner Kubist von jener prismatischen Richtung, welche die Sichtbarkeit von bunten Lichtkegeln kreuzweise durchstrahlen läßt. Alles Gegenständliche formt sich zu vielfarbigen Kristallen, die sich dann ihrerseits wieder in Kreisen, elliptischen Linsen usw. zusammenordnen. Die Farben stehen bald komplementär zueinander wie etwa Rot und Grün, bald herrscht ein sonorer Grundton, Tiefgrün, Tiefblau, als stimmunggebend vor. Für diese Art Kubismus ist es stets charakteristisch, wie sich die Farben von größter Intensität zur hellsten Verblasenheit abwandeln: man denkt unwillkürlich an hellbeleuchtete Seidenstoffe, und Aloys Wach zieht tatsächlich auch diese Folgerung, indem er einige seiner Kompositionen, „Weiblicher Akt", „Frauenkopf", in Plattstich mit bunten Seidenfäden ausführen läßt. — Das könnte wieder auf das Kunstgewerbe führen, wie man denn auch bei dem an sich für die Zukunft vielversprechenden Wach nie des Gefühls sich erwehren kann, daß sich hier einer künstlichen Sprache, fremder Formulierungen bedient wird, die mehr aus einem Stil- als einem persönlichen Organismus erwachsen sind. Das

Recht zur Hoffnung auf Wach geben dagegen seine kubistischen Bildvisionen wie „Träumender", „Mondgänger", „Hoffender", die in ihrer Art eine eigentümliche Lyrik verkünden, oder seine auf ein reales Leben eingestellte Kompositionen wie „Zirkus", „Untergrundbahn", „Nordring", wo das aufs engste durcheinander gewirbelte Gedränge von Figuren, Prismen, Inschriftfragmenten um ein Zentrum geordnet erscheint. Hier mag sich die vom Künstler beabsichtigte Identität von Form und Inhalt allmählich vorbereiten.

Fritz Hoeber.

* * *

Die Galerie Schneider hat anläßlich Hans Thoma's 80. Geburtstags eine Ehrenausstellung des Meisters veranstaltet mit ca. 60 Werken aus Privatbesitz, die in der Öffentlichkeit meist unbekannt. Dauer der Ausstellung vom 15. September bis 15. Oktober 1919.

* * *

Zinglers Kabinett für Kunst und Bücherfreunde nennt sich ein neuer Salon in der Kaiserstraße. Vom 1. Oktober ab wird dort eine Ausstellung von Paul Kleb, Fritz Schaefler, Theodor Caspar Pilartz gezeigt. Ein Katalog mit Beiträgen von Däubler, Edschmid, Michel, Jost, Trautner, einem Originalholzschnitt von Fritz Schaefler und zahlreichen Abbildungen wird von gleicher Firma zum Preise von M. 4.— versandt.

Köln

Das neueröffnete graphische Kabinett von Hermann Abels beginnt seine Ausstellungsreihe mit einer Sammlung graphischer Arbeiten von Corinth, Willi Geiger, Großmann, Liebermann, Hans Meid, Pechstein, Slevogt, Struck.

München

In der Modernen Galerie (Thannhauser) gelangte neu zur Ausstellung eine Kollektion Gemälde des Münchner Malers Albert Henselmann.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst — wetteifern drei Künstler um den Höhepunkt der Expression. Ritschl, ein neuer Name, aus kaufmännischem Beruf erst seit kurzem zur Kunst übergegangen. Erstaunlich viel Willenskraft. Eine fast eigensinnige Nachdrücklichkeit, wie in den Köpfen und Händen das Nervenleben bloßgelegt ist. Vielleicht von Kokoschka beeinflußt. In der Technik noch am Rande des Impressionismus stehend. Die Belichtung führt er gern, auf Weiß verzichtend, mit einer Farbe, z. B. Rot durch. Erbach, ausgesprochener Futurist, am ausgeglichensten in seinen Blumenstücken, während in den figürlichen Geschichten zuweilen wunderlich, aber, wie bei dem Büblein mit dem Lämmlein — in Brentanoromantik hinüberspielend! — nicht ohne Reiz. Seewald klar in Farbe und Zeichnung von einer großen, tiefen Innerlichkeit.

Die Galerie Banger bringt eine große Kollektivausstellung neuer Werke von Hans Christiansen. Der große Saal steht in Flammen, in hellwehendem Rot. Der stark dekorative, früher oft äußerlich berührende Stil ist in dieser neuen Phase in einen ekstatischen gesteigert.

Die Hofbuchhandlung Heinrich Staadt hat in ihrem Obergeschoß ein graphisches Kabinett eröffnet. Die erste Ausstellung gibt einen reichen Überblick der deutschen Radierung von Corinth, Slevogt, Meid bis zu den Expressionisten extremster Richtung. Somit erhält dieser Kunstzweig in Wiesbaden seine besondere Pflegestätte.

ch.

Von Künstlern und Gelehrten

London

Am 26. Juli starb im Alter von 83 Jahren Sir Edward Poynter, der langjährige Direktor der National Gallery (1894—1905). Dem Ansehen, das Poynter als Maler genoß, verdankte er die Würde des Präsidenten der Royal Academy, die er seit 1896 bis vor einem Jahre noch bekleidete. Auch als Sammler ragte er hervor; u. a. nannte er eine hervorragende Kollektion von Handzeichnungen alter Meister sein eigen. Diese ist zum großen Teil im Frühjahr 1918 versteigert worden, und einige wertvolle Reste hat Poynter bei seinem Tode dem British Museum zugewendet.

H

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Hans Meid, Sechs Lithographien aus dem Berliner Tiergarten. Verlag Paul Cassirer, Berlin. Je 50 Exemplare auf Bütten; Preis je M. 80.—.

Hans Meid, Zigeuner vor der Stadt. Radierung. Verlag Paul Cassirer, Berlin. 10 Exemplare auf Japan, Preis M. 250.—; 25 Exemplare auf Bütten, Preis M. 200.—.

Hermann Kätelhön, Radierungen (gegen 100 verschiedene Blätter). Verlag P. H. Beyer und Sohn. Preis durchweg zwischen M. 30.— und M. 60.— (bei den in limitierter Auflage gedruckten neuen Blättern auch höher).

Walter Zeising, Matthäikirchhof in Leipzig. Radierung. Verlag P. H. Beyer und Sohn, Leipzig. 20 Drucke, signiert M. 30.—, 100 Drucke vor der Schrift M. 10.—, Drucke mit Verlagsadresse M. 5.—.

Walter Bud, 16 Radierungen in Mappe. Verlag P. H. Beyer und Sohn, Leipzig. Nr. 1—40 vergriffen, Nr. 41—60 Preis M. 75.—.

Franz Nitsche-Nietzsche, Holz (Linoleum-) Schnitte und Holzstiche. Verlag P. H. Beyer und Sohn, Leipzig. 41 verschiedene Blätter, Preis zwischen M. 5.— und M. 120.—.

Eberhard Schrammen, Nordische Landschaften. Eine Mappe mit 6 Holzschnitten. Selbstverlag Weimar. Staatliches Bauhaus. 20 numerierte Mappen, Preis je M. 200.—, Einzeldrucke M. 50.—.

Eberhard Schrammen, Schmerz und Klage. Eine Mappe mit 6 Steinzeichnungen. Selbstverlag Weimar. 30 Exemplare; Nr. 1—10 auf Japan Preis M. 200.—, Nr. 11—30 Preis M. 120.—. Einzelblätter M. 50.— und M. 30.—.

Von Hans Meid ist bei Paul Cassirer, Berlin, eine Folge von sechs Lithographien aus dem Berliner Tiergarten erschienen. Es ist ein altes Lieblingsgebiet Meids: Alleen mit eleganten Reitern, verträumte Weiher mit Gebüsch und reizvollen Durchblicken, ähnlich wie auf den bekannten Ansichten des Baden-Badener Parkes. Alles dies in der gewohnten graziös leichtfertigen, beschwingten Art des Künstlers, ohne Ansprüche auf eine geschlossene zyklische Form. Die Blätter werden sich mit ihrem Stimmungsreichtum viele Freunde erwerben, sowohl bei ernsten Sammlern wie in einem größeren Kreise. Anspruchsvoller ist eine neue Radierung, die ebenfalls bei Cassirer herauskommt: Zigeuner vor der Stadt. Vor einem weitschichtigen Stadtpanorama hebt sich eine Gruppe von fahrendem Volk ab. Die Behandlung ist zart, duftig wie in den meisten radierten Arbeiten Meids aus den letzten Jahren, zumal in dem „Liebesgarten" und dem „Frauenbad".

Einen reich illustrierten Prospekt versendet der Kunstverlag P. H. Beyer & Sohn, Leipzig. Er zeigt zumeist Werke von Künstlern älteren Schlages an, so die fein durchgeführten Landschaftsradierungen des Bautzerschülers Hermann Kätelhön, die ebenfalls durch zeichnerische Gediegenheit hervorragenden Veduten Walter Zeisings aus Leipzig, das radierte Werk des jung verstorbenen Walter Bud, aber auch Arbeiten Jüngerer, darunter von Hans A. Müller und dem begabten Expressionisten Fr. Nitsche-Nietzsche, der als Linoleumschneider einiges sehr Originelle, technisch wie als Erfindung Beachtliche geschaffen hat.

Im Selbstverlag läßt der Graphiker E. Schrammen in Weimar zwei Mappen erscheinen: „Nordische Landschaften", eine Folge von sechs Holzschnitten, die vor dem Kriege als Ergebnis wiederholtem längeren Aufenthaltes in Skandinavien entstanden sind und einen Zyklus von sechs Lithographien „Schmerz und Klage", die in ihrem geistigen Ausdruck ein Niederschlag der Erschütterungen des Krieges sind und künstlerisch eine starke Annäherung an die radikalen Strömungen unserer Jüngsten bezeugen.

H. Voss.

Liebhaberbücher

Durch Prospekt werden folgende Werke angekündigt:

Goethes Tagebuch von 1810 mit handkolorierten Lithographien von Rudolf Großmann. Exemplar 1—50 mit der besonderen Beigabe einer „Figure découverte" auf Japan M. 450.—, Exemplar 51—200 M. 250.—. Phantasusverlag, München.

Goethes Faust, 2. Teil, mit Bildern von Josef Weiß. Hugo Schmidt Verlag, München. Einfache Ausgabe etwa M. 38.—, numerierte Vorzugsausgabe etwa M. 290.—. Nach Erscheinen etwa M. 360.—.

Neue Bücher und Zeitschriften

Der Dom zu Mainz

ist Gegenstand einer ebenso vorbildlichen wie monumentalen Veröffentlichung, die im Hessischen Staatsverlag als Teil einer Gesamtpublikation über die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen erschienen ist. Der vorliegende Band ist der zweite in der Reihe der Bände, die die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz behandeln sollen. Die Bearbeitung lag in den Händen von Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb, und wenn das Vorwort des Textbandes die Tatsache unterstreicht, daß die Bearbeiter vor nunmehr zwölf Jahren ihr Werk begonnen hätten, so muß man doch anerkennen, daß für die Summe des Geleisteten selbst diese Zeitspanne kein zu bedeutendes Maß darstellt. Die Arbeitsteilung geschah derart, daß Kautzsch den größten Teil der Baugeschichte und die Denkmäler des Mittelalters und der Renaissance bearbeitete, Neeb seinerseits dagegen die Wiederherstellung des Domes im 18. Jahrhundert, die Denkmäler dieser und der klassizistischen Zeit vornehmlich zum Gegenstand der Forschung machte. Es ist eine stattliche, überzeugende Arbeit, die selbst bei etwaigen Mängeln, wie sie ihr die Be-

scheidenheit der Bearbeiter zugesteht, doch der deutschen Wissenschaft alle Ehre macht. Buchtechnisch besonders zu begrüßen ist die Tatsache, daß an der Stelle von Textabbildungen lose Tafeln in besonderer Mappe beigegeben wurden. Auch dieser Abbildungsband bietet nach Auswahl und Qualität der Wiedergaben Erstklassiges dar. b—

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg

Im Danziger Verlag von A. W. Kafemann G. m. b. H. erschien in der Folge der Veröffentlichungen über die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen das erste Heft des vierten Bandes, das dem Kreise Marienburg gewidmet ist. Die vorliegende erste Hälfte dieser sehr umfangreichen Publikation behandelt ausschließlich die Städte Neuteich und Tiegenhof und die dazugehörigen ländlichen Ortschaften. Die Bearbeitung des umfangreichen Materials übernahm im Auftrage des westpreußischen Provinziallandtages der Provinzialkonservator und Baurat Bernhard Schmid. Überraschend wirkt die Fülle jener durch diese Publikation erschlossenen Kunstschätze, die in dem fruchtbaren Gebiet der Weichsel und der Nogat eingebettet sind und deren künstlerischer Wert bisher so gut wie unbekannt geblieben war. Das gilt ganz besonders von den zahlreichen Backsteinkirchen der Ordenszeit und einigen Holzkirchen des 18. Jahrhunderts. Kultureller Mittelpunkt war in dieser Gegend die Stadt Marienburg, die als Sitz des Ordensstaates vornehmlich im 14. und 15. Jahrhundert auch das Zentrum jedweder künstlerischen Betätigung gewesen ist.

Übrigens ist der Preis des Bandes: M. 18.25 im Hinblick auf den Umfang (388 Seiten, groß 4°, mit ca. 475 Textbildern und 30 Lichtdrucktafeln) äußerst niedrig zu nennen. n—

Charlotte Berend, Das Theater

24 Schauspielerporträts, charakteristische Rollendarstellungen in flotter Zeichnung. Das Theater in seinem bunten Geflimmer, mit all seinen Leidenschaften voller Haß und Liebe, Heroengröße und humorvoller Einfalt. Die Künstlerin, die abseits von dem üblichen Wege ihrer Kolleginnen sich in ihrer Kunst nicht als Femininum zu erkennen gibt, liebt eine oft bis an die Grenzen des Darstellbaren prickelnde Sinnlichkeit und packt das Rauschende und Schäumende des fröhlich heiteren Lebens mit manchmal erstaunlich resoluter Hand an, um es in frohem Übermut, doch mit beachtenswerter Könnerschaft, bildlich zum Ausdrucke zu bringen. Hier hat sie einen Typus der Theaterdarstellung gefunden, der in seiner ganzen Art neu und eigen ist. Die Lithographien wirken wie Blitzlichter, schnell gefaßt, virtuos zu Papier gebracht. Das in dem Rampenlicht der Bühne zufällig Aufleuchtende des vor unseren Augen vorüberziehenden Farbenchaos ist durch eine geschickte und scharf pointierte Kolorierung der Blätter ausgedrückt, deren Gesamtwirkung uns ein inhaltsreiches Bild von dem Leben und Treiben auf den Brettern und von den markantesten Erscheinungen — in diesem Falle der Dresdner Theater — gibt. K. S.

Josef Eberz

und der neue Weg zur religiösen Malerei nennt sich eine kürzlich im Goltzverlag zu München erschienene Schrift von Max Fischer, die für die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst dokumentarischen Wert hat. Weniger nach der literarisch-ästhetischen Seite als um der Beziehungen willen, die das Schaffen einer der stärksten jüngeren Persönlichkeiten, mit der religiösen Vorstellungswelt des neuen Testamentes verbinden. Eberz' religiöse Malerei ist ein Stück persönlichsten Bekenntnisses und die Ekstase, die zum Teil auf diesen Bildern emporschlägt, ist aus tief künstlerischem Erlebnis geboren. Die Kunst dieses jungen Meisters, über die einmal in anderem Zusammenhange in dieser Zeitschrift gesprochen werden wird, ist in dem köstlichen Tafelapparat der hier angegezeigten Schrift glänzend vereinigt und wiedergegeben. So liegt denn auch der Hauptwert der Veröffentlichung eben in ihrem Bildteil. n.

Die „Raccolta Vinciana"

die die Herausgabe ihrer Jahrbücher während des Krieges unterbrochen hatte, hat kürzlich den zehnten Band ihrer Veröffentlichungen ihren Mitgliedern übergeben. Dieser enthält u. a. eine Abhandlung des Deutschen Karl Brun über „Leonardos Anbetung der Magier im Lichte seines Trattato della Pittura" in deutscher Sprache. Mit Recht weist man in der neutralen Presse darauf hin, daß dieses wohl die erste Veröffentlichung in den Ländern der Entente sei, bei der man sich endlich von den Vorurteilen gegen die deutschen Barbaren befreit habe. Aus dem übrigen Inhalt des Bandes sei eine Arbeit über das gleiche Thema, das Brun behandelt, von G. Calvis erwähnt. Der Herausgeber Ettore Verga berichtet über die Jahrhundertfeier Leonardos, während sich der Konservator des Krakauer Czartoryski-Museums mit dem Leonardo zugeschriebenen Gemälde „Die Frau mit dem Hermelin" beschäftigt. Corrado Ricci liefert einen kleinen Beitrag, der eine römische Episode aus

dem Leben Da Vincis betrifft. Neben den genannten Artikeln enthält der Band noch eine Reihe kleinerer Beiträge und dazu ein Verzeichnis der der Raccolta in den letzten Jahren zugegangenen Schriften über Leonardo.

Altdorfer

In der Sammlung Hugo Schmidts Kunstbreviere erscheint als Band 14: Altdorfer, mit Erzählungen und Gedichten seiner Zeit, gewählt und eingeleitet von Prof. F. W. Bredt. Hugo Schmidt Verlag, München. Geb. etwa M. 3.60.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Die Generaldirektion der Sächsischen Staats-Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden hat sich im Einverständnis mit dem Sächsischen Landtag entschlossen, aus den großen Magazinen der Dresdner Sammlungen Doubletten zu verkaufen. Sowohl die Porzellansammlung wie das Historische Museum und die Gewehrgalerie enthalten vor allem aus der Zeit Augusts des Starken so überreiche Bestände aus allen ihren einzelnen Gebieten, daß auch bei einem zahlenmäßig scheinbar umfangreichen Verkauf eine Minderung der Objekte selbst dem genauen Kenner nicht merkbar sein wird. Sind doch gerade von den frühen großen Tierplastiken z. B., die ursprünglich von Kaendler, Kirchner und Eberlein für das japanische Palais geschaffen wurden, bis zu zehn und zwölf Paaren vorhanden. In anderem als dem Besitz des Johanneums sind diese bisher nur in verschwindend kleiner Zahl zu finden. Durch den Entschluß der Dresdner Museen wird nunmehr auch den anderen deutschen Museen und Großsammlern Gelegenheit gegeben, mit diesen großen Seltenheiten ihre Sammlungen zu vervollständigen.

Dieser merkwürdigsten der Porzellanabteilungen geht voraus die eine große Anzahl Typen enthaltende Kollektion von Boettger-Steinzeug und weißem Boettger-Porzellan. Auch hier ermöglicht das Vorhandensein zahlloser Wiederholungen ein großes Aufgebot hervorragendster Seltenheiten. Die Porzellane der Heroldzeit bilden zahlenmäßig den wichtigsten Teil des Kataloges. Hier erscheinen die großen Augustus Rex-Vasen und -Tassen, gelbe und seladonfarbene Fondgeschirre, meist noch mit dem frühen chinesischen und japanischen Stil der Hofservice. Über die bis 1735 rechnende Frühzeit hinaus geht nur die eine große Rokokovase mit dem Porträt Ludwigs XV. aus den 1740er Jahren. Auch aus dem riesigen Überfluß seiner ostasiatischen Porzellane stellt das Johanneum Doubletten von größter Qualität zum Verkauf. Ein Paar schwarze chinesische Kugelvasen, gespritztblaue Riesenschüsseln, über hundert wundervolle Einzelgeschirre aus der grünen Familie und große Gruppen von kobaltblauen und pulverblauen Vasen, Schüsseln, Tassen usw. In der kleinen Japanabteilung überwiegt die Gruppe der blaurotgoldenen Arbeiten.

Die Reihe der Stücke aus dem Historischen Museum eröffnen die gewaltigen Zweihänder aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Es folgen die etwas späteren Reit- und Fechtschwerter, die goldtauschierten Helme und Rüstungsteile, Streithacken und Hellebarden, deren Reihen bis in das 18. Jahrhundert hinaufreichen. Die Serien dieser Stücke schließen die Doubletten aus der Gewehrgalerie. Sie beginnen mit frühen Radschloßmusketen vom Ende des 16. Jahrhunderts und gehen über die Faustrohre, Pistolen und Kleinausrüstungsstücke wie Pulverflaschen und Hörner hinauf bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts mit den Prunkwaffen der polnischen Nobelgarden, Jagdflinten und Waidblättern.

Alle diese Stücke werden nicht nur das Sonderinteresse der Sammler erregen durch ihre fast durchwegs auf berühmteste Werkstätten zurückgehende Provenienz, sie werden auch diesem in den letzten Jahrzehnten zweifellos vernachlässigten Sammelgebiet neue Freunde zuführen durch die fabelhafte Größe ihrer in jahrhundertelanger sorgfältigster Pflege erhaltenen rein kunstgewerblichen Schönheit.

Der mit ca. 50 Tafeln ausgestattete Katalog ist mit einem Vorwort des Herrn Geheimrat Professor Dr. W. v. Seidlitz eingeleitet. Die Versteigerung findet am 7. und 8. Oktober d. J. in Rud. Lepke's Kunst-Auktionshaus, Berlin, statt.

London

Eine Versteigerung großen Stils soll am 6. November bei Christie's stattfinden. Die Erben des ohne direkte Nachkommen verstorbenen Herzogs von Hamilton haben beschlossen, einen Teil der alten Familiengalerie zu verkaufen. Es handelt sich hierbei vor allem um eine große Reihe von zum Teil berühmten Familienbildnissen: Van Dyck, Kneller, Reynolds, Raeburn, Romney, Lawrence haben Hamiltons gemalt. Fast alle sind von Leihausstellungen her bekannte und durch Reproduktionen verbreitete Stücke. Der mit Lichtdrucken ausgestattete Katalog beschreibt unter den 178 Nummern

drei Bildnisse von Raeburn, worunter das lebensgroße Ganzfigurenporträt des gegen sein Pferd gelehnten zehnten Herzogs von Hamilton, Alexander; sodann vier von Reynolds, wobei die lebensgroßen Figuren der Elizabeth Gunning, Frau des sechsten Herzogs von Hamilton, und der Mrs. Peter Beckford, geb. Hamilton, als Tempeldienerin; Romney kommt mit vier großen Werken vor, dem Bildnis zweier Mädchen, dem des jungen William Beckford in Ganzfigur gegen einen Baum gelehnt und dem besonders repräsentativen Porträt des Alderman Beckford. Von van Dyck ist das Bildnis von William Fielding, 1st Earl of Denbigh (Schwiegervater des ersten Herzogs von H.), als Jäger, von einem indischen Dienerknaben begleitet. Man weiß, was für Phantasiepreise, vor allem von amerikanischer Seite, für diese prunkhafte Bildgattung bezahlt werden; so kann man den Verlauf dieser Versteigerung nicht anders als mit Spannung abwarten. Neben den Bildnissen erregt eine große Darstellung des Daniel in der Löwengrube von Rubens die Aufmerksamkeit. Das Bild ist reproduziert durch Blooteling, van der Leeuw, J. Ward und Street und ist eines der Gemälde, die Sir Dudley Carleton an Karl I. schenkte; im gedruckten Katalog von dessen Sammlung kommt es als Nr. 14 (S. 87) vor; in einem Brief an Carleton sagt Rubens, daß er das Bild ganz eigenhändig gemalt habe. Ferner wären noch herauszuheben ein Selbstbildnis von J. B. Chardin (1775), zwei Sittenbilder von Hogarth, ein Altarbild von Girolamo dai Libri, Szenen von J. B. Pater, eine Skizze von Tiepolo, Bildnisse von F. Zucchero, P. van Somer, B. West und F. Winterhalter. H.

München

Am 20. Oktober gelangen in der Galerie Helbing Antiquitäten, Waffen, alte Möbel, Teppiche, Geschirr, Gemälde alter Meister und Bücher aus süddeutschem Schloßbesitz zur Versteigerung. Die Sammlung (250 Nummern) enthält zahlreiche Arbeiten von hohem künstlerischen und kunstgewerblichem Wert. Neben drei Überbauschränken — Armoires à deuxcorps — aus der Fontainebleauer Schule (1590—1620), einem Burgunder Schrank mit reichem plastischen Zierat und einigen Lothringer Doppelschränken mit Marketerien aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts findet sich eine Reihe deutscher Schränke, Arbeiten aus Augsburg, Nürnberg, Ansbach, norddeutsche Arbeiten von Lübecker, Danziger und Aachener Meistern beeinflußten Werkstätten, die Schränke sind meist datiert und stammen mit nur wenigen Ausnahmen aus der Zeit von 1600—1700. Unter den Stühlen finden sich ebenfalls französische Werkstätten. Erwähnt seien drei Armlehnstühle aus der Zeit Ludwigs XIV. mit reicher Petit-point-Stickerei. Eine Kollektion von Bronzemörsern, deutsche Arbeiten des 15. bis 18. Jahrhunderts, zahlreiches Zinn und eine kleine ausgewählte Waffensammlung fallen ins Auge. Die Plastik ist nur mit wenigen Stücken vertreten, abgesehen von zwei Steinlöwen, französisch um 1200, und einem „Herkules" aus dem frühen 17. Jahrhundert sind meist moderne französische Bronzen und Elfenbeinschnitzereien zu sehen. Wertvolle und seltene Gobelins neben ostasiatischem Kunstgewerbe und eine kleine Anzahl Bücher vollenden die Sammlung. Katalog mit 38 Abbildungstafeln M. 8.—.

Die gleiche Galerie versteigert am 21. Oktober die Miniaturensammlung Leo Lehmann, Frankfurt a. M. Die deutsche, französische und besonders englische Schule ist mit vorzüglichen Stücken vertreten. Ein Emailbildnis des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, von dem deutschen Schmelzmaler Peter Boy, ist zu erwähnen. Aus späterer Zeit das Porträt des Herzogs von Reichstadt von M. M. Daffinger. Die englische Schule

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9

Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade im ersten Stock)

sucht zu kaufen: Werke großer alter Meister

Gemälde, Plastiken und Stiche, sowie erlesene Erzeugnisse des Kunstgewerbes, Gobelins, Porzellane, Möbel, Bronzen, Silber usw., auch ganze Sammlungen

Für den Nachweis solcher Werke zahle ich unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

ist durch Peter Oliver mit einem Bildnis Williams Duke of Hamiltons, George Engleheart mit einem Brustbild Mr. Watters, Englehearts Sohn Cox mit einem Bildnis des Dichters Richard Brinsley Sheridan, endlich John Smarx mit einem Damenbildnis vertreten. Diesen Arbeiten schließt sich eine Reihe weiterer gut erhaltener Bildnisse der englischen Schule an. Auf gleicher Höhe steht die Qualität der französischen Miniaturen. Jean Baptiste Isabey, Pierre Marie Gault, Paraux Louis, Joseph le Roy und ihr Kreis verbürgen dem Kenner die hohe Qualität dieser Abteilung. Der von Dr. H. Buchheit verfaßte Katalog, dem 20 Tafeln mit 95 Abbildungen beigegeben sind, ist durch die Galerie Helbing, München zum Preis von M. 8.— zu beziehen.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Amsterdam

Die Dordrechter Versteigerungsfirma A. Mak, die vor einigen Jahren in Amsterdam an der Doelenstraat eine Filiale errichtete, hat auf 1. Oktober die alte Amsterdamer Firma C. F. Roos & Co. in sich aufgenommen. Roos & Co., die seit 1749 unter diesem Namen in Amsterdam Kunstversteigerungen abhielten, haben damit aufgehört zu bestehen. Die Firma A. Mak siedelt in das mit übernommene, moderne Versteigerungsgebäude der Firma Roos am Rokin über.

H.

Neue Kataloge

Rudolf Bangel, Frankfurt a. M., Neue Börse. 987. Kunstauktion. Katalog einer Sammlung von Gemälden erster moderner Meister.

P. J. Beyer & Sohn, Kunstverlag, Leipzig, Dittrichring 22. Originalgraphik. (Vgl. S. 652.)

Karl W. Hiersemann, Buchhändler u. Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 472. Kunstgeschichte.

Math. Lempertz, Kunstauktionshaus, Köln, Neumarkt 3. Versteigerungskatalog 182. Gemälde neuzeitlicher Meister (6 Tafeln).

Rudolf Lepke, Kunstauktionshaus, Berlin W 35, Potsdamer Str. 122. Auktionskatalog 1835. Porzellane und Waffen aus den kgl. sächsischen Sammlungen in Dresden.

Oskar Rauthe, Buch- und Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72. Katalog Nr. 77 u. 79. Autographen zu wissenschaftlicher Forschung.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **20**	16. Oktober	Heft **20**	10. Oktober
„ **21**	6. November	„ **21**	31. Oktober
„ **22**	20. November	„ **22**	15. November
„ **23**	4. Dezember	„ **23**	29. November

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma JOSEPH BAER & Comp. in FRANKFURT am Main bei. Wir empfehlen denselben besonderer Beachtung.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Impreſſionismus und Expreſſionismus

II. Der neue Ausdruck

Mit 17 Abbildungen | *Von FRANZ LANDSBERGER*

(Fortſetzung aus Heft 19.)

Ich ſtelle im folgenden eine Anzahl expreſſioniſtiſcher Werke neben impreſſioniſtiſche ähnlichen Darſtellungsgebiets in der Abſicht, den Ausdruck des Expreſſionismus von dem des Impreſſionismus durch den Vergleich um ſo deutlicher abzuheben. Wenn hierbei Künſtler wie van Gogh oder Munch auf der Seite des Expreſſionismus ſtehen, ſo iſt es eben darum, weil ihr Ausdrucksverlangen bereits deutlich den neuen, ſpäter allgemeinen begangenen Weg weiſt.

Ich beginne mit einem Fliederſtilleben von Manet (Abb. 1). Über Eck geſtellt eine hohe, gläſerne Vaſe, die ſich weich vom Hintergrunde löſt, weich die Stiele und Blätter durchſcheinen läßt. Wie ein Springbrunnen überrieſelt ſie der flockige Blütenſchaum weißen Flieders, deſſen Dolden zärtlich zuſammenſchmelzen.

Van Gogh malt Sonnenblumen (Abb. 2), die ſchon in der Form etwas Kompakteres, in der Farbe etwas Grelleres haben. Andere Expreſſioniſten wählen aus ähnlichen Gründen Feuerlilie und Iris, Kaktee oder Calla. Die Sonnenblumen ſteigen aus einer kurzen, gequetſchten Tonvaſe, die von einem harten Kontur gleichſam in Feſſeln geſchlagen wird. Wie Raupen kriechen die Blumen aus ihrem Topfe, drängenden Lebens voll. Bei Manet meint man den Duft zu riechen, hier ſieht man dem Wachstum zu.

Die blühenden Kaſtanien von Renoir (Abb. 3) geben ein Beiſpiel für den impreſſioniſtiſchen Landſchaftsſtil. Bunt ſchillern die Bäume in Luft und Licht und ſpiegeln ſich, zarter noch und zerfloſſener, im Waſſer wieder. Zwei junge Mädchen in hellen Bluſen leuchten wie Blumen in dieſem Frühlingsbilde.

Van Gogh hat die Olivenbäume Südfrankreichs gemalt (Abb. 4). Ihn reizt der gedrückte, etwas kurze Stamm, der ſich gewaltſam veräſtelt, ſo wie ihn die kriechenden Stengel der Sonnenblummen gereizt haben. Einem regelloſen, gleichſam aufgepeitſchten Boden entringen ſich dieſe Bäume, während oben — nicht das zerteilte ſchmeichelnde Licht, ſondern — die Sonne ſelbſt, brennend und ſengend, entgegenſtrahlt.

An die Landſchaft knüpfe ich ein paar Stadtdarſtellungen. Hier iſt ein Thema, das die Expreſſioniſten beſonders lieben, die Maler wie die Dichter und ebenſo die Architekten, die nun nicht mehr Landhäuſer bauen wollen, ſondern Fabriken und Gaſometer und mit gewaltig-formender Hand ein ganzes Stadtbild geſtalten möchten. Das raſende Tempo der Großſtadt wird als Reiz genoſſen, wie es im Manifeſt der Futuriſten heißt: „Wir erklären, daß der Glanz der Welt ſich um eine neue Schönheit bereichert hat: um die Schönheit der Schnelligkeit.“ Dann iſt es der verwirrende Lärm in Tönen und Farben, der wie ein Echo den Aufſchrei der modernen Seele beantwortet. Und endlich iſt es das Unheimliche der großen Stadt, das erregte Flammenſpiel ihrer Lichtreklamen und Scheinwerfer, das Lauernd-Geheimnisvolle, das hinter verſchloſſenen Mauern ſich birgt, während die Landſchaft den Charakter ausgebreiteter Offenheit trägt. Sie war das bevorzugte Thema der Impreſſioniſten.

Wenn Monet Paris malt (Abb. 5), ſo ſieht er auch die Stadt wie eine Landſchaft an, von der Seine durchfloſſen, von Bäumen durchgrünt, von Spaziergängern belebt, in der Ferne im Dunſte die Kuppel des Pantheon.

Delaunays Blick aus dem Fenſter (Abb. 6) gibt nichts als das Durcheinanderpurzeln der Häuſer und ſchachtartigen Höfe. Hier gedeiht kein Strauch, alles Leben erſtirbt, wie tote Augen glotzen die Fenſter aus den Leichnamen von Stein. Und über allem

Abb. 1. Manet. Fliederſtrauß. Berlin, Kronprinzenpalais.

windſchiefen Gerümpel erhebt ſich lotrecht und frei das Wahrzeichen des modernen Paris, der Eiffelturm, aus Eiſen gegoſſen.

Der Deutſche Kanoldt ſtellt ſeine Häuſer ganz ohne Fenſter wie behauene Blöcke hin, die ſich dicht aneinander lagern. Ehern ſtoßen die Horizontalen der Dächer mit den Vertikalen der Türme zuſammen, die wie Schornſteine ſchwer in die Luft ragen (Abb. 8). Welcher Unterſchied zu der zitternden Silhouette eines impreſſioniſtiſchen Stadtbildes (Abb. 7), das ſich mit feinen Spitzen in den Himmel hineinſpielt und ſeine ſchon von Licht und Luft erweichten Formen in der Spiegelung des Waſſers völlig zerbröckelt. Solche Lockerungen wirken auch auf den Beſchauer löſend und ſchmelzend, während die kriſtalliniſchen Gebilde eines Kanoldt die Seele in eiſigere Regionen verſetzen.

Zwei Tierbilder. Manet hat einen Stier in momentaner, aber ſehr charakteriſtiſcher Stellung erfaßt (Abb. 9). Er ſteht auf grüner Wieſe vor grünem Laube, ſenkt den Kopf und blickt mit geſpannten Nüſtern mißtrauiſch auf den Beſchauer.

Franz Marc läßt ſeinen weißen Stier ruhen, den Körper zuſammengeſchoben, ſo wie Kanoldt ſeine Häuſer zuſammenrückte (Abb. 10). Das Maſſige und Ungefüge der großen Fleiſchmaſſe ſoll betont werden. Die breiten Blätter zur Linken ſind von ähnlicher Schwere,

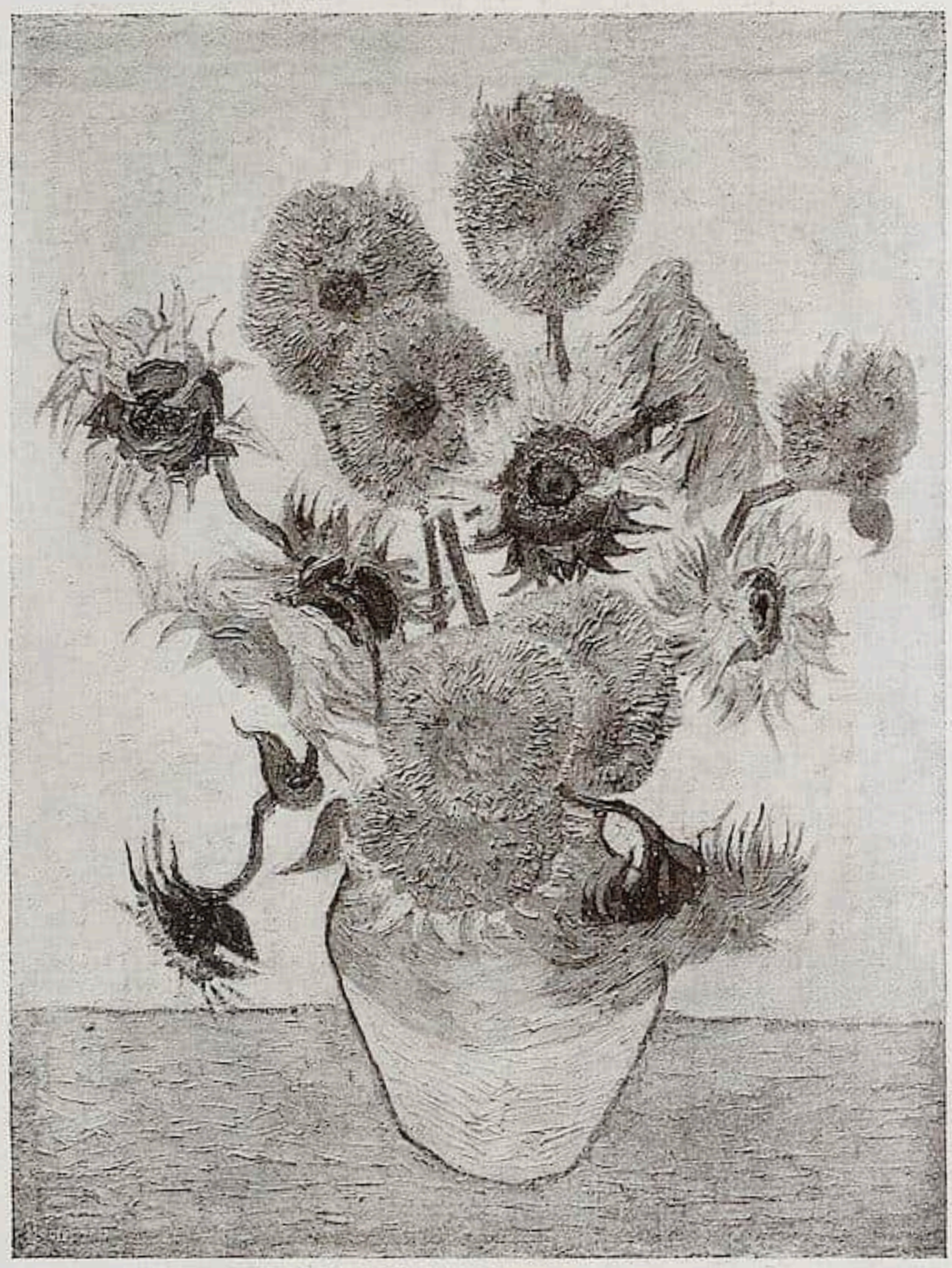


Abb. 2. Van Gogh. Sonnenblumen.

und der enge Abſchluß der Rahmenleiſten läßt den Körper noch wuchtiger erſcheinen. Die Augen ruhen, da jeder Anreiz von außen fehlt, in ſich, unſchuldig wie die eines Kälbchens. Meinen wir nicht das Urrind zu ſehen, aus deſſen gewaltiger Formenwucht die Reinheit der Tierſeele blickt?

Die menſchliche Geſtalt wird im Expreſſionismus häufiger gebracht als im Impreſſionismus und vor allem in geſteigerter Größe und Auffaſſung; die aufgerührtere Seele wendet ſich wieder dem Menſchen als dem Träger der Affekte zu. Das religiöſe Bild, im Impreſſionismus vernachläſſigt oder ſeines überſinnlichen Gehaltes entkleidet, drängt in den Vordergrund. Es braucht das noch nicht eine Wiedergeburt des chriſtlichen

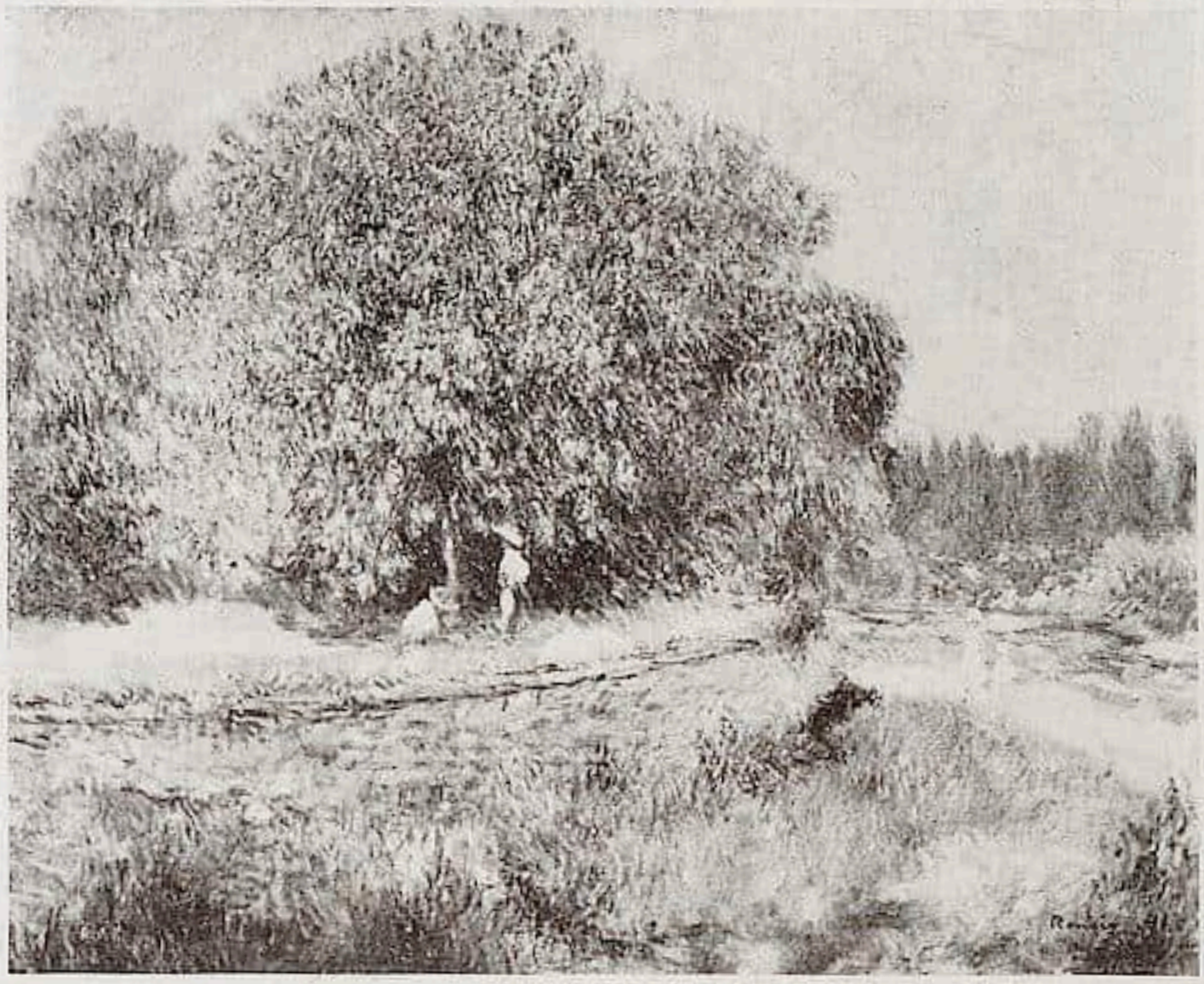


Abb. 3. Renoir. Blühender Kaſtanienbaum. Berlin, Kronprinzenpalais.

Glaubens zu bedeuten; man kann und ſollte die Geſtalten der Bibel malen, auch ohne an ſie zu glauben, ſo wie die Renaiſſance und der Klaſſizismus die Götter der Antike rein künſtleriſch wieder aufleben ließ. Der modernen Malerei ſind die Wundertaten wertvoll als plötzliches Erſcheinen, Durchbruch geheimnisvollen Lichtes, von höheren Gewalten berſtende Wirklichkeit. Die heiligen Männer und Frauen ſind ihr Vertreter von Menſchen, die von Ekſtaſe ergriffen werden. So hat Emil Nolde in einem Triptychon die ihre Sündenſchuld bekennende Maria Aegyptiana gemalt (Abb. 11). Sie kniet nieder, der Kopf iſt leidenſchaftlich zurückgeworfen, die gelösten Haare fluten zu Boden, aber der Blick des Auges ruft nach dem Lichte und die Arme, hilflos wie Stümpfe, ſind ſteil emporgereckt: eine ſündige Kreatur, die nach Erlöſung ſchreit.

Man vergleiche zwei nackte Geſtalten. Manet hat in der „Olympia" die zierlich-verderbte Hetäre gleichſam im Unſchuldſtande perfekter Sündhaftigkeit gemalt (Abb. 12), wo ein Pechſtein viel rohere, fleiſchigere Weiber wählt, die aber im vollen Strom ihrer Sinnlichkeit auch wieder reiner, weil triebhafter, wirken (Abb. 13). Aus gleicher Freude an ungebrochenen Inſtinkten wird das Leben der Naturvölker gern als Thema verwandt.

Das impreſſioniſtiſche Porträt, immer ein Ruhmesblatt in der Geſchichte des Bildniſſes, ſah den Menſchen ganz ohne Poſe in momentaner Geſte und Miene. Nicht, als ob auf dieſe Weiſe nur der äußere Habitus aufgefangen würde und die Seele zum Schweigen verurteilt wäre. Der Impreſſioniſt war des Glaubens, daß der Menſch in ſolchen beiläufigen Augenblicken ſich ganz unverſehends enthüllte, ſo wie die Landſchaft gerade zu beſtimmter Stunde ihre innerſte Seele ausſprach.

Liebermann erzählt einmal, wie er den Baron v. Berger malte, der dann eins ſeiner beſten Bildniſſe wurde (Abb. 14): „Wie ich ihn ſo daſitzen ſah, kam es mir wie eine

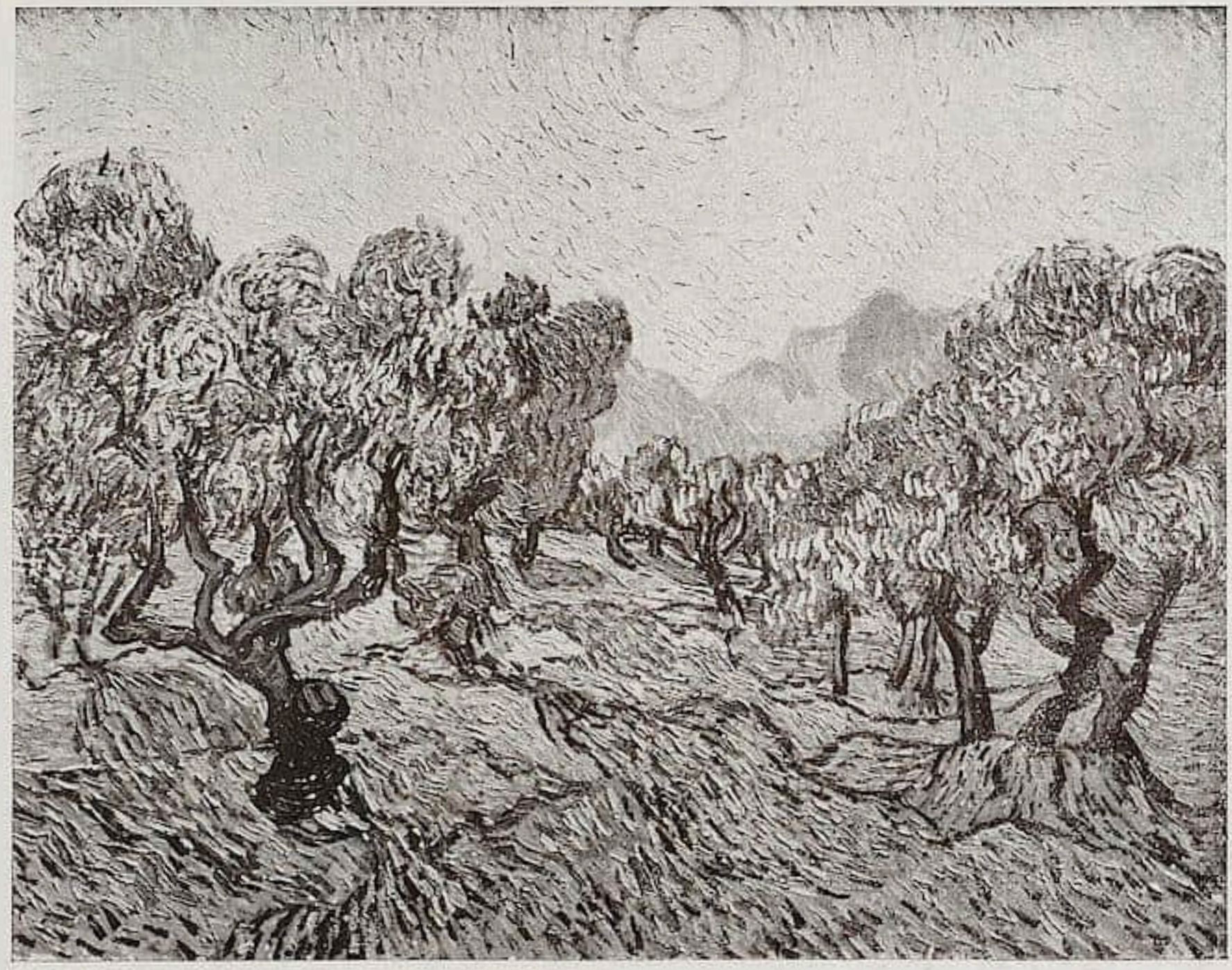


Abb. 4. Van Gogh. Landſchaft.

Erleuchtung: ſo und nicht anders iſt dieſer Mann zu malen." Es war die Erleuchtung, den körperlich etwas plumpen Mann, der doch ſo beredt und geiſtreich zu plaudern verſtand, bei zufälliger Bewegung in ſeiner ganzen Eigenart erfaßt zu haben.

Aber der expreſſioniſtiſche Künſtler gibt ſeeliſches Innenleben von ſo verborgener Art, daß es im äußeren Erſcheinen des Menſchen nicht immer zutage tritt. Karin Michaëlis ſah einmal bei Kokoſchka das Bildnis eines jungen Mädchens. Das ganze Geſicht war voll großer Kohlenſtäubchen. „Er erklärte das damit," erzählt ſie, „daß das Modell (eine hochbegabte Holländerin) ſo abweſend und zerſtreut ſei, daß ihr ‚inneres Geſicht' ſich ihm ſo gezeigt habe. Später bekam er inſofern recht, als die junge Dame, was damals keiner von uns ahnte, wirklich in ſeeliſche Umnachtung verfiel." Hier verrät ſich die Seelenverfaſſung nur dem hellſehenden Künſtler; ein anderes Mal tritt ſie geiſterhaft in die Augen, verzerrt den Mund, krallt die Hände, ſucht gleichſam die Schale des Körpers zu ſprengen, wo der impreſſioniſtiſche Künſtler im Körper das paſſende Gewand des inneren Menſchen erblickte (Abb. 15).

Schließlich ein impreſſioniſtiſches und ein expreſſioniſtiſches Ganzporträt. Wie weltlich-ungezwungen und läſſig-leiſe in weichem Gewande, von Licht umfloſſen, ſteht Renoirs „Liſe" da (Abb. 16) und wie geſpannt die in ihre Symmetrie gezwängte, ſtreng frontale „Schweſter" von Edward Munch (Abb. 17) in ihrem getigerten Kleide, deſſen

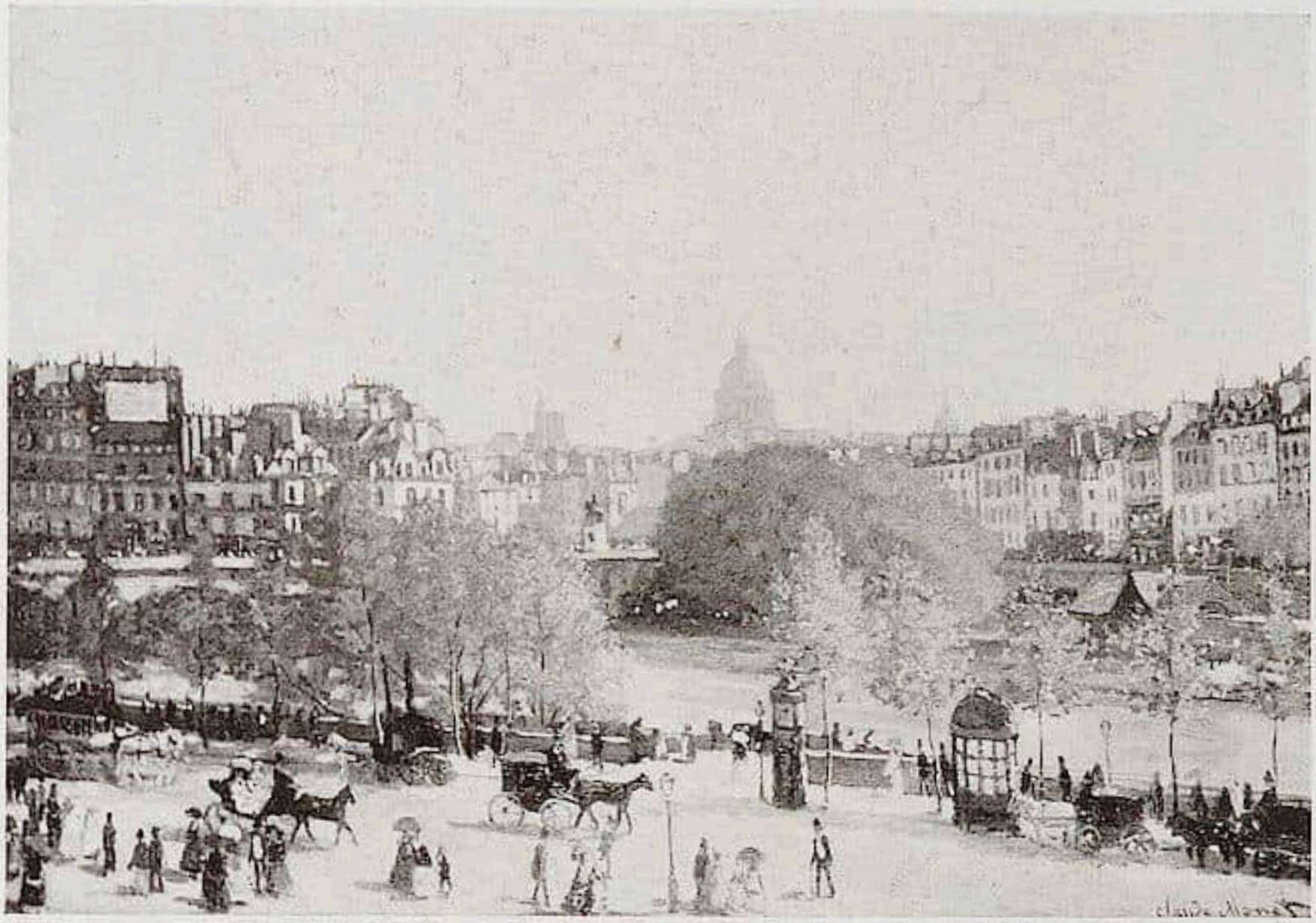


Abb. 5. Monet. Unter den Kolonnaden des Louvre.

Umriß den Blick hinaufführt, bis er bei den großen, unheimlich fragenden Augen Halt macht.

Genug der Beiſpiele. Sie zeigen für den Impreſſionismus nur noch beſtimmter, wie die aus ſeinem Sehen folgende Pinſeltechnik ſich ſeinem beſonderen Ausdruckswillen anſchmiegt. Der Impreſſionismus, dem man ſeine Wiſſenſchaftlichkeit, ſeine Objektivität vorwarf, er hat im innerſten Gehalte etwas von aller Wiſſenſchaft ganz Entferntes, von Erdenſchwere Gelöſtes, Liedhaft-Beſchwingtes, das über der Welt wie ein leiſer Ton erklingt. Demgegenüber hat der Expreſſionismus etwas Drängenderes, Stoßhafteres, Pathetiſcheres. Heftiger klaffen bei ihm die Gegenſätze auseinander. Seine Freude iſt jubelnder, ſeine Trauer ſchriller, ſeine Sinnlichkeit brutaler, ſeine Geiſtigkeit myſtiſcher, ſeine Einfachheit elementarer, ſeine Differenziertheit abwegiger, ſeine Bewegtheit raſender, ſeine Ruhe eiſiger.

Aus dieſem neuen Wollen werden die neuen Formen geboren. Der Impreſſionismus liebte das Sanftzerfließende oder Zartverſchmelzende; der Expreſſionismus reißt die Form heftig auseinander oder ballt ſie kubiſch zuſammen. Der Impreſſioniſt gab die Farbe in heiterer Buntheit oder in ernſter, vornehmer Stille; im Expreſſionismus werden die Farben greller und ſchreiender oder trüber, erdhafter, melancholiſcher. Der Impreſſioniſt gab das zerteilte Licht, das auf den Farben der Dinge ſpielt; der Expreſſioniſt gibt das Licht, das die Farbe glasfenſterhaft durchglüht, ſo wie die Seele durch den Körper ſcheint, oder das Licht, das kämpfend durch das Dunkel bricht. Und endlich: der Impreſſioniſt fand in der Welt, ſo wie ſie iſt, das Echo ſeiner Seele; der Ex-

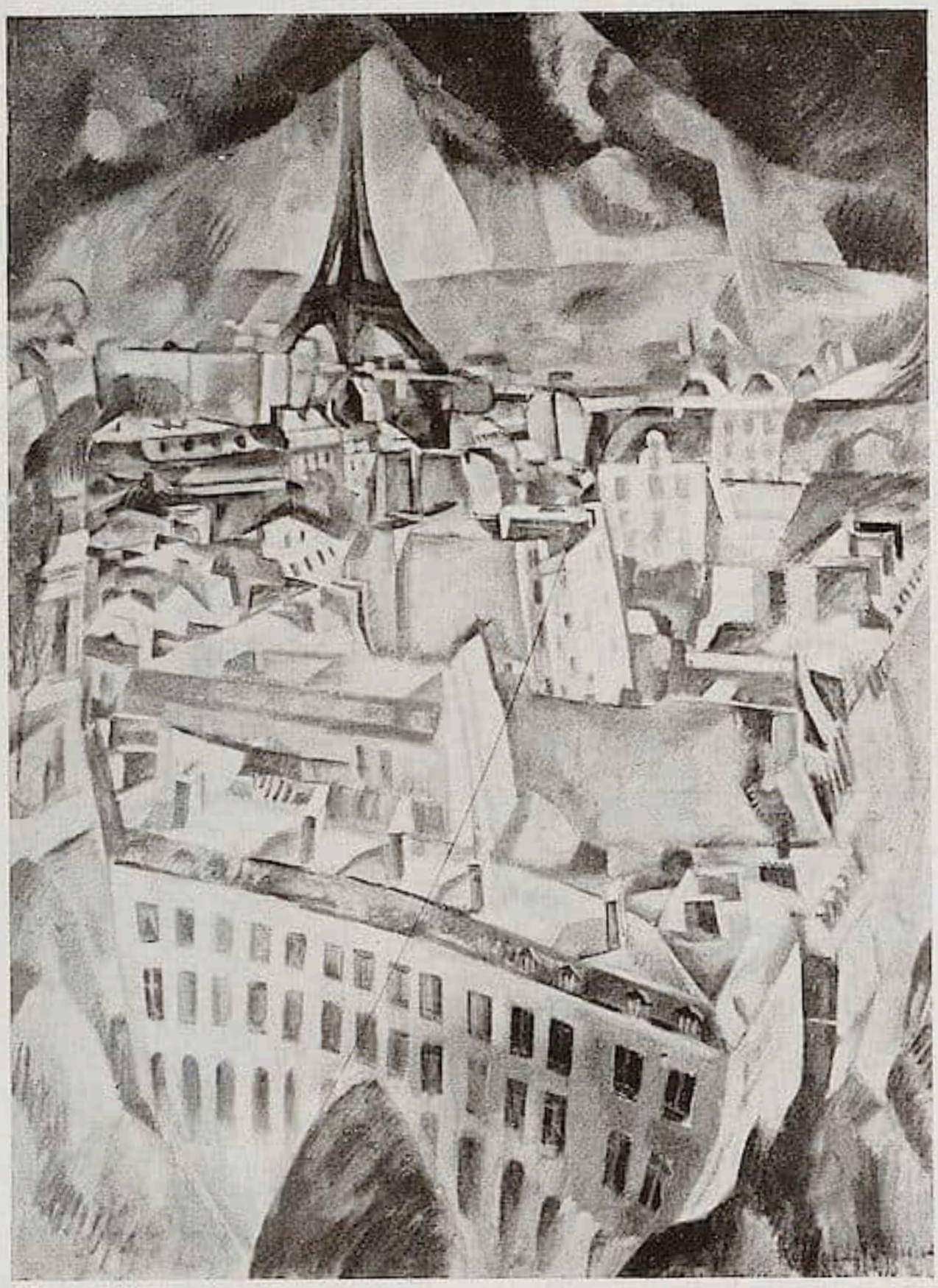


Abb. 6. R. Delaunay. Die Stadt.
(Aus der Zeitſchrift „Das Kunſtblatt".)

preſſioniſt hat Erlebniſſe, auf welche die Welt nicht antwortet. Das Weltgefühl des Impreſſioniſten war moniſtiſch: Fange die Welt auf, ſo fällt dir Gott zu; der Expreſſioniſt empfindet dualiſtiſch: Die Welt iſt der Schleier der Maja; hinter den Dingen und in dir ſelbſt verborgen ruht das Weſenhafte.

Darum konnte der Impreſſioniſt ſeinen Ausdruck im Einklang mit der Natur formen, während der expreſſioniſtiſche Ausdruckswille die Natur umformt und vergewaltigt.

(Fortſetzung folgt.)

Abb. 7. Monet. Kirche zu Vernon.

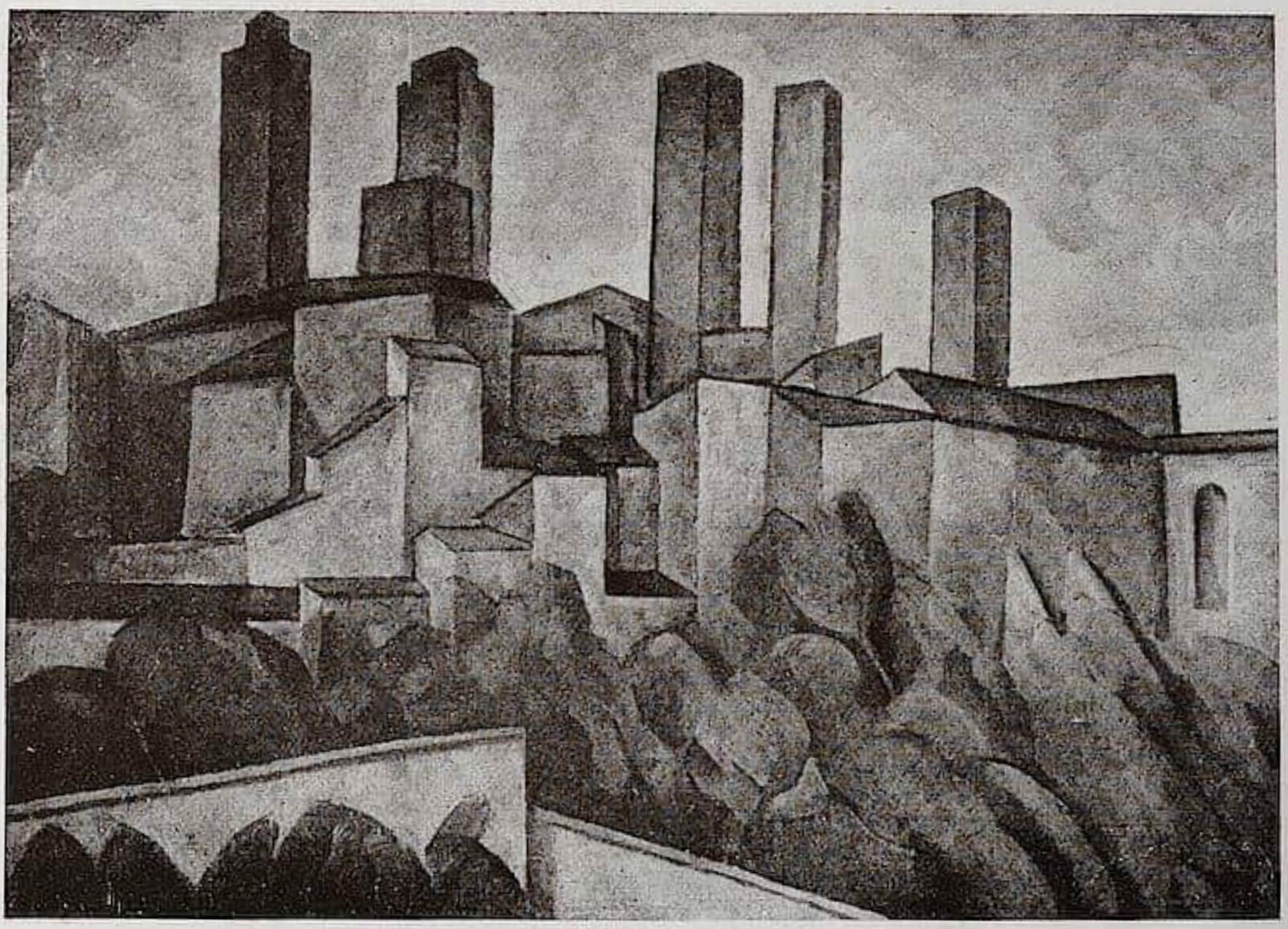


Abb. 8. Kanoldt. San Gimignano.

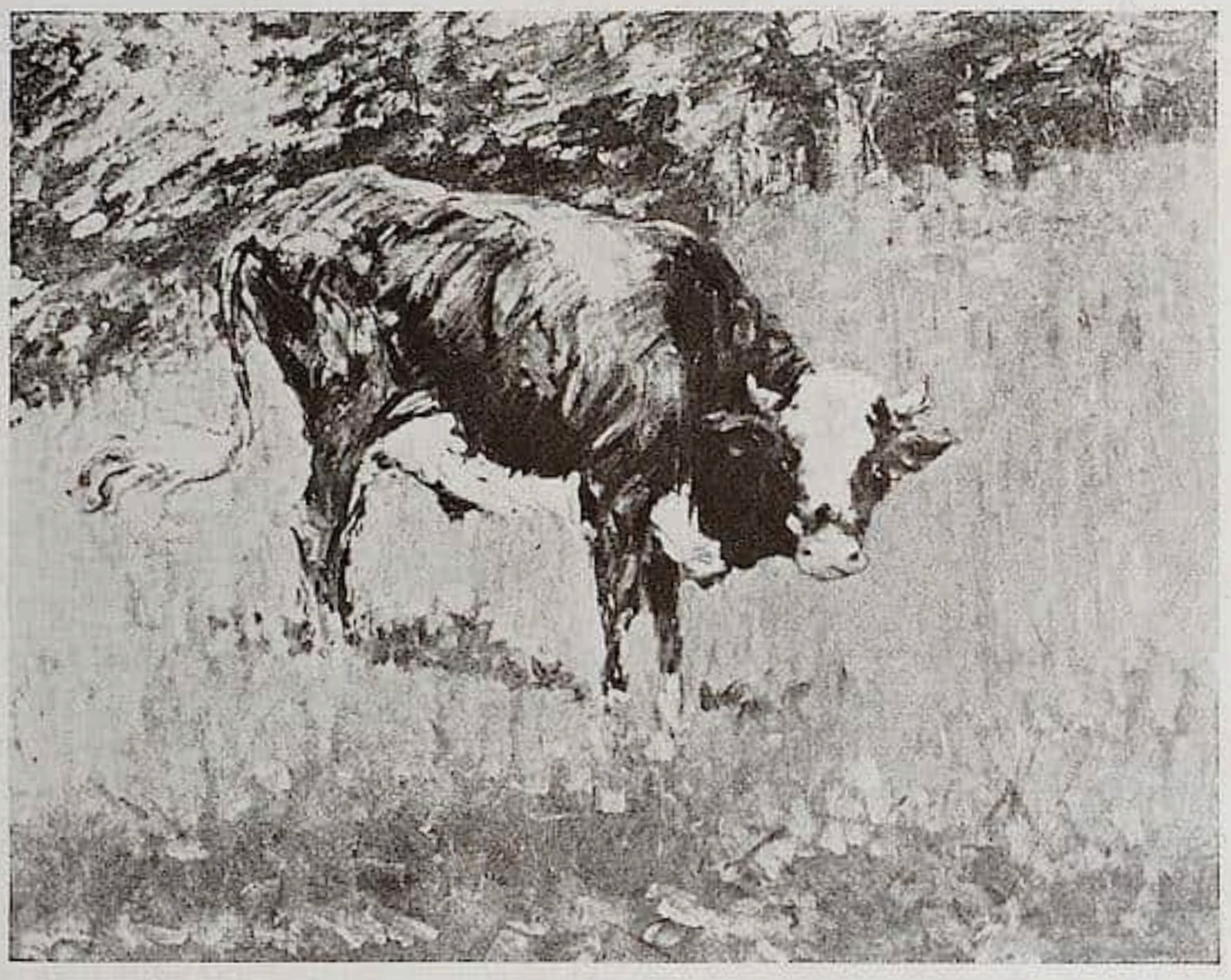


Abb. 9. Manet. Der Stier.

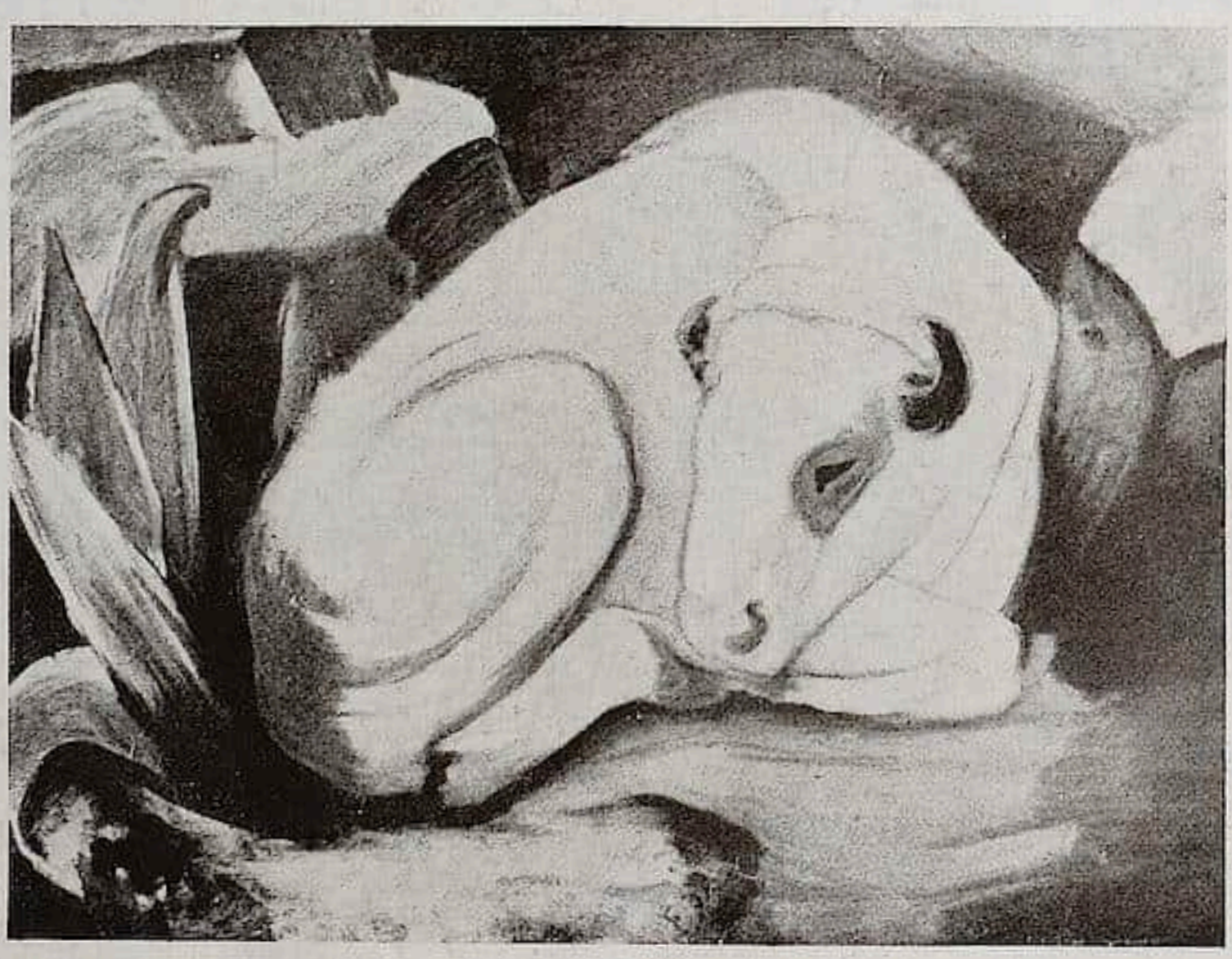


Abb. 10. Marc. Der Stier.

Berlin, Bernh. Koehler.

Der organiſierte Künſtler

Von CARL EMIL UPHOFF

Ich ſagte in der Skizze „Künſtler und Staat“: Für den Kunſtſchaffenden gilt ewig die Loſung: Gegen alles Herdenmenſchentum und Herdenmenſchengebahren, für die Perſönlichkeit“.

In dieſer Zeit, wo außer den Säuglingen alle Menſchen den Drang verſpüren, mit ihrer Unperſönlichkeit in Vereinen, „Räten“ uſſ. Unterſchlupf zu finden, verfallen auch Künſtler der Einbildung, als Gemeinſchaftler für ſich und für die Kunſt mehr erreichen zu können als durch Einzelheit, Einſamkeit.

Allerdings: wenn dem Kunſtſchaffenden der klingende Erfolg und die maſſendemonſtrative Anerkennung ſeines „Könnens“ ſo weſentlich iſt, daß er darüber ſeine Einzigkeit und ihre Bedingungen vergißt, ſo hat es weiter keinen Zweck, ſich mit ihm auseinanderzuſetzen. Denn, derartig entgleiſt, iſt der Kunſtſchaffende kein Künſtler mehr, ſondern ein Fabrikant von Kunſtware, von dem in Deutſchland zwölf auf ein Dutzend gehen.

Dieſen Vielzuvielen gegenüber, die auch die Revolution als einen gedeckten Tiſch betrachten, von dem ſo viel wie möglich abzuſervieren ſie ſich verpflichtet fühlen, muß das Bild des Schaffenden, auf den allein es ankommt, klar herausgearbeitet werden.

Einzig iſt der echte Künſtler in dem, was er iſt, und in dem, was er ſchafft. Er iſt der Repräſentant des Beſonderen und nicht des Allgemeinen. Er iſt der Sachwalter des Ewigen und nicht des Zeitlichen. Er ſtellt in ſeinen Werken das Ewiggültige dar und iſt dadurch in allen Epochen zeitgemäß. Er beweiſt durch ſich und ſein Schaffen,

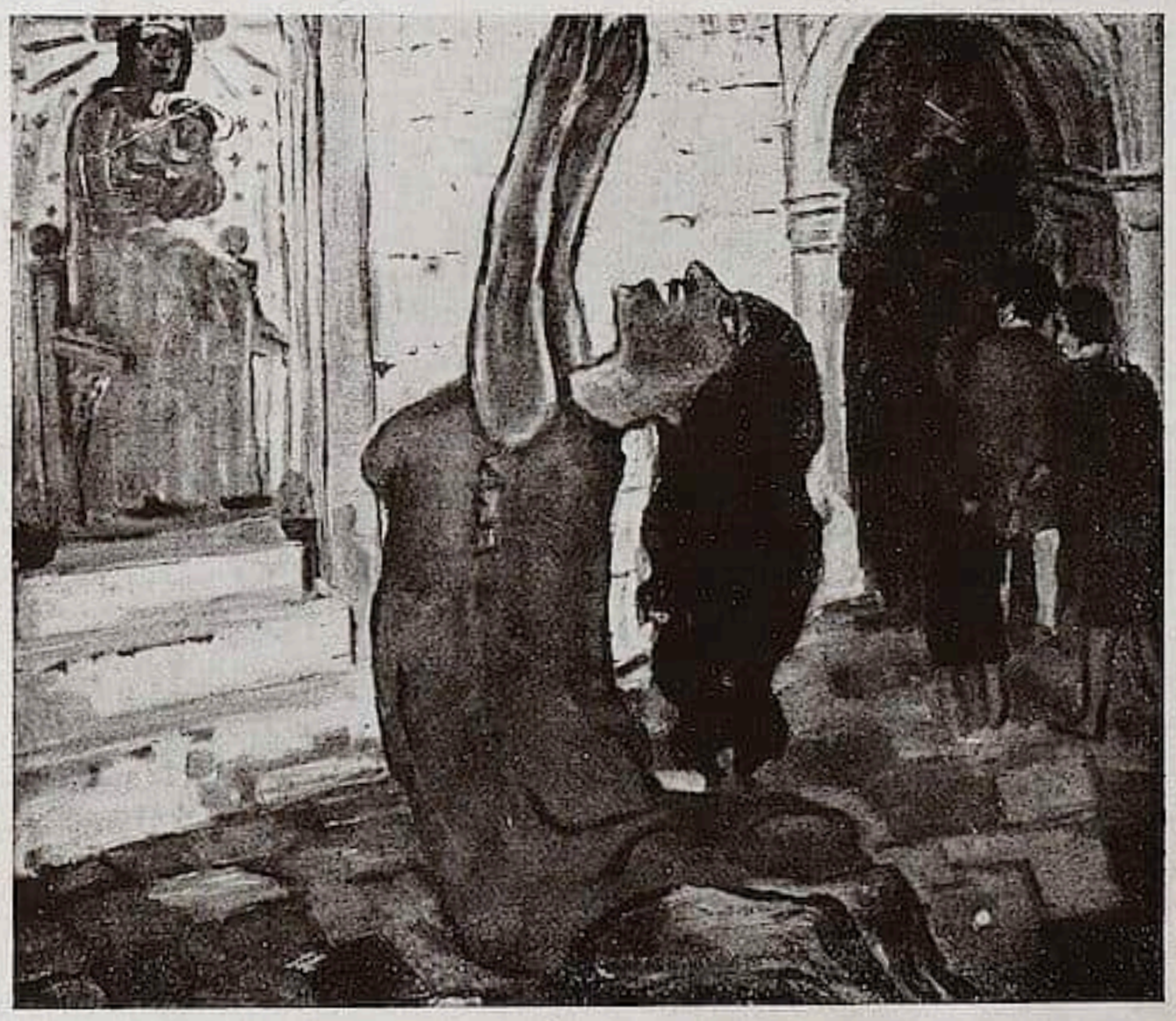


Abb. 11. Emil Nolde, Maria von Ägypten, Mittelſtück eines Triptychons.
(Aus der Zeitſchrift „Das Kunſtblatt“.) Wiesbaden, Heinr. Kirchhoff.

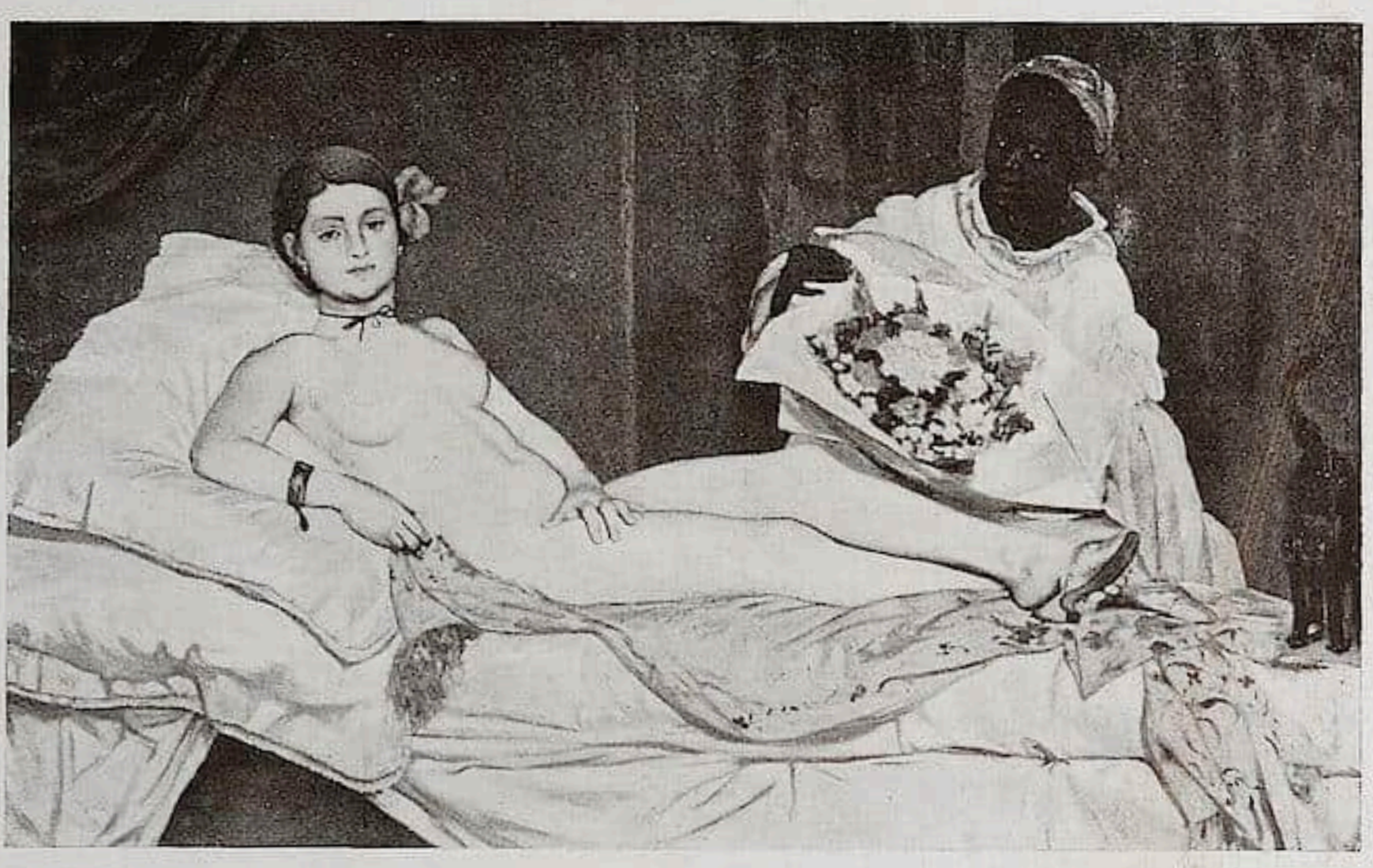


Abb. 12. Manet. Olympia. Paris, Louvre.

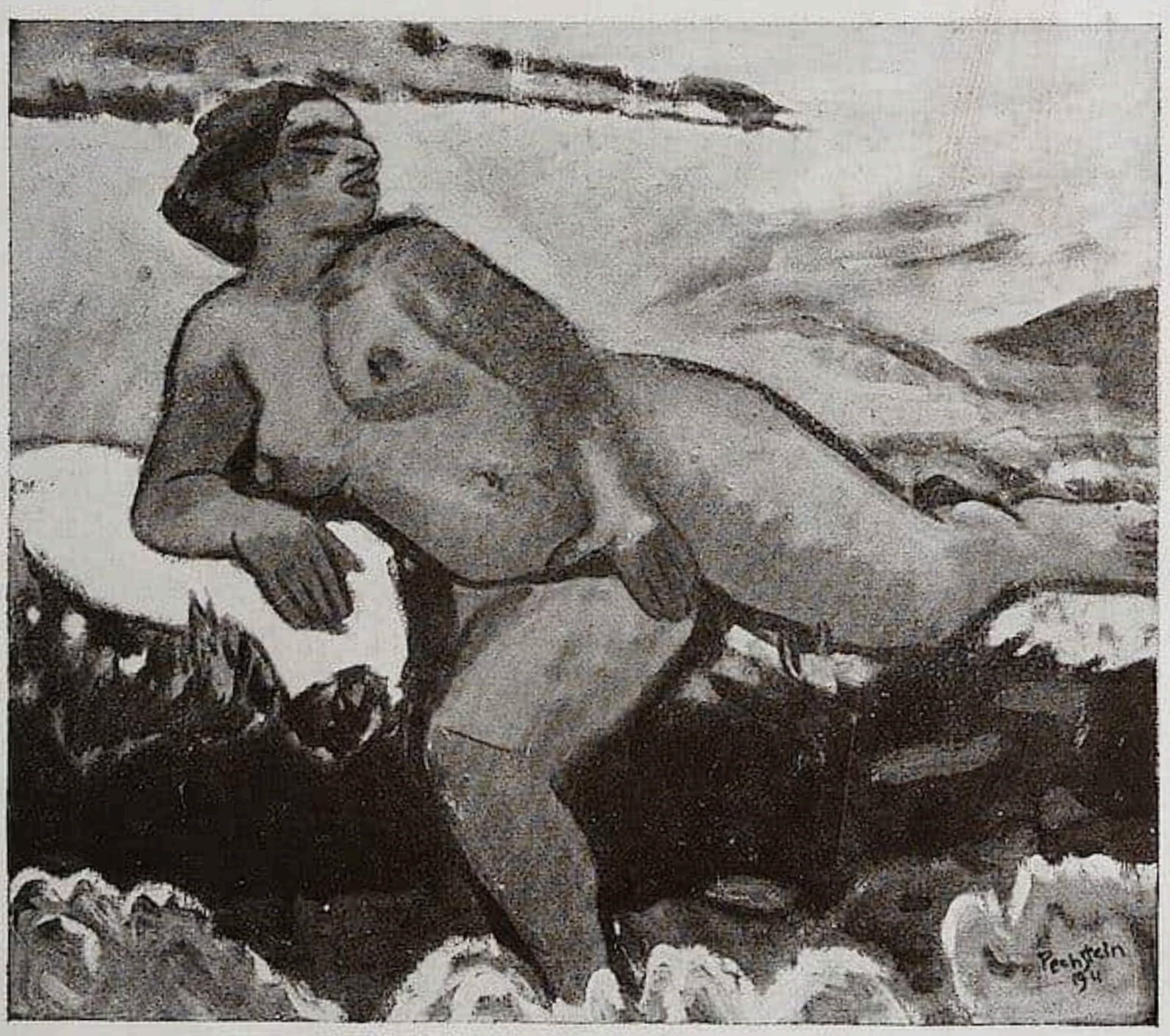


Abb. 13. Pechstein. Akt. Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.

Abb. 14. Liebermann. Baron v. Berger. Hamburg, Kunsthalle.

daß das Leben — also auch die Kunst — sich nur der Form, nie dem Sinne nach wandelt. Er ist die sichtbare Manifestation des Unwandelbaren, Unendlichen. Er ist die Brücke aller Zeiten und zeitlichen Gegensätze. Er ist Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich.

Der echte Künstler ist nie parteiisch. Wenn er auf das Besondere ausgeht, so nicht darum, weil er Gegner des Allgemeinen ist, sondern weil das Besondere das ist, worauf es allein ankommt. Er entkleidet das Leben seiner zeitlichen Umhüllungen, seiner Moralitäten und Amoralitäten, seiner Wahrheiten und seiner Lügen. Er holt es aus den Leichenschreinen der Geschichte, aus dem Schutt der gegenwärtigen Interessen und aus dem Dunkel der Zukunft hervor und zeigt, wie seine Formen sich wandeln, wie sein Sinn jedoch bleibt.

Der Allgemeinmensch treibt mit dem Leben ein kindliches Versteckenspiel. Er sucht seinen Sinn hinter den Dingen und bemüht sich vergebens, sie fortzuräumen, um hinter ihnen den Sinn, die „Wahrheit" zu finden. Oder er schafft sich einen Standpunkt dem Leben gegenüber und will es aus der Perspektive begreifen. Als Dreimalweiser macht er Gesetze und bildet sich ein, das Leben tue ihm den Gefallen und gehorche ihnen. Oder er schart sich zu Herden zusammen und redet sich ein, das „grausame, böse, menschenfeindliche" Leben auf diese Weise besser zwingen zu können. Fühlt er sich endlich genarrt —, ist er des „irdischen Treibens" müde geworden, so begibt er sich auf die Flucht, schleudert dem Leben ein heldisches Nein entgegen und stirbt mehr oder weniger in Schönheit, vermeinend, daß das vertrackte Leben ihm in das Nichts oder das bessere Jenseits nicht folgen kann.

So geschah es bis gestern in tausend-tausend Variationen. Heute tut sich der Allgemeinmensch in Massen zusammen, um das „alte Leben" abzuwürgen und das „neue Leben" zu beginnen. Das alte Leben konnte trotz des höchsten Aufwands von Vernunft nicht zur Vernunft gebracht werden. Man glaubte es schon zu haben, da brach es aus den Hürden rings um die Erde. Man glaubte es schon beinahe vergeistigt, d. h. lammfromm, gut und ungefährlich, da brach es aus den Menschen selbst als Bestie aller Bestien hervor. Aber nun ist's wirklich genug mit seiner Tücke! Nun schart sich Freund und Feind, Eigenbrödler und Vereinsmeier zusammen, nun bilden sich allerneueste Organisationen, Räte, die ratlos sind, weil sie aus lauter Ratlosen bestehen und Völkerbünde, bestehend aus mit Ratlosigkeit zusammengebündelten Menschenmassen.

Kunsträte —, auch Kunsträte —, ratlose Künstler, künstlerisch Ratlose erstehen zu Hauf. Räte von geistigen Arbeitern, d. h. von Menschen, für die der Geist eine Materie ist, die zu Haufen geschichtet, ein größeres Gewicht zu haben verspricht. Und nochmals: Kunsträte, wirkliche Kunsträte! Versammlungen von Künstlern, denen die Kunst etwas zu raten aufgibt. Zum Beispiel: wie kommt die Kunst in Zukunft besser zu

Brot? Nämlich: es hängt vom Brot ab, daß ſie beſſer in Form kommt, in monumentale Form natürlich, in die den großen Zeitverhältniſſen entſprechenden Proportionen. Oder: wie ſchafft man der Kunſt die ihrer Würde angemeſſene ſtaatsbürgerliche Stellung? Eine Stellung fordert Grundlage. Sorgen wir, daß die Kunſt ihre Grundlage erhält, die neue Kunſt ihre neue Grundlage. Brot iſt die Grundlage des Lebens. Das Leben iſt eine Kunſt, auch eine Kunſt. Die nahe Verwandtſchaft iſt augenſcheinlich. Mithin auch Brot als Grundlage für die Kunſt, die ſchließlich doch noch eine größere Kunſt als das Leben iſt.

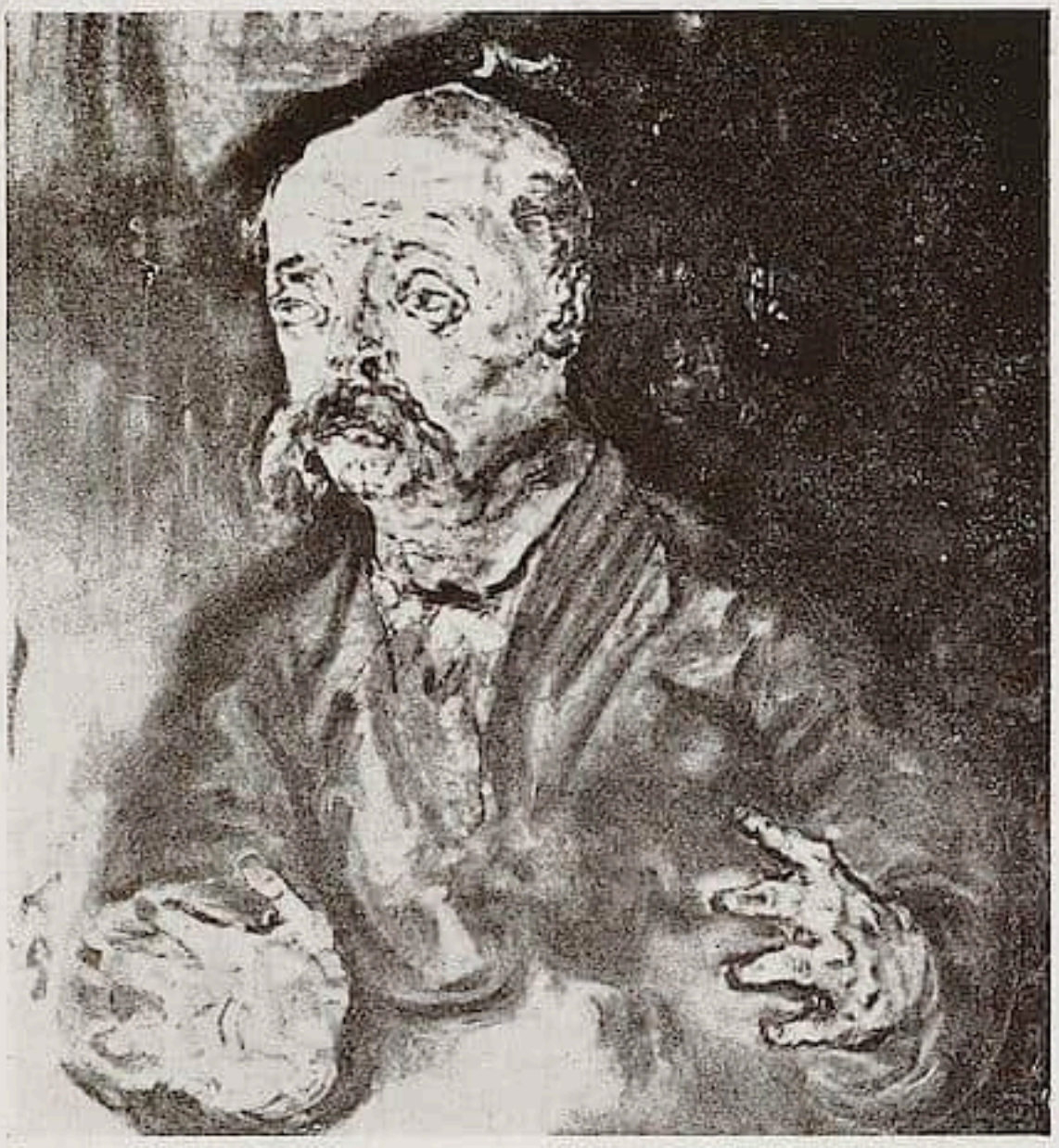


Abb. 15. Kokoſchka. Bildnis Peter Altenberg.
Mit Erlaubnis des Verlags Paul Caſſirer, Berlin.

Es beteiligen ſich außer allen Auchkünſtlern auch Künſtler an dem Poſſenſpielchen. Im Vertrauen, meine Damen und Herren Kunſträte: gucken Sie den Künſtlern auf die Finger! Sie ſind eine gute Geſellſchaft, aber er iſt ein ſchlechter Geſellſchafter, nämlich gar keiner. Sie wiſſen: die berüchtigte Treuloſigkeit —! Und Sie dienen doch ſo treu der Kunſt, Ihrer heiligen Kunſt, und er beherrſcht ſie, der Unverſchämte!! Alſo ballotieren Sie ihn rechtzeitig hinaus, ſonſt beweiſt er nächſtens, daß die Brotloſigkeit auch eine Grundlage der Kunſt ſein kann und ſogar der beſten. Und das wäre doch ein Verrat an Ihrem Rat!? —

So liegen die Dinge. Der Künſtler ſpottet aller Organiſation, vor allem aller organiſierten Meinung. Er kann weder Geführter noch Führer ſein. Er kann nur ſein, was er iſt und darſtellen, was er iſt. Wenn er auf dieſe Weiſe der Allgemeinheit dient, ſo geſchieht es von ſelber. Wenn er durch ſein Daſein und ſeine Werke beiſpielhaft und erzieheriſch wirkt, dann iſt es abſichtslos. Wenn er teilnahmelos dem zeitlichen Geſchick der Mitmenſchen gegenüberſteht, ſo liegt dies daran, daß er es eben als zeitlich empfindet. Sein Weſen aber iſt nur auf Ewiges eingeſtellt, und nur, was an den menſchlichen Leiden und Freuden ewig iſt, kann er ſchaffend mitempfinden.

Schaffend mitempfinden, das iſt es! Der Künſtler hat nur als Schaffender Teil am menſchlichen Schickſal. Aber ſchaffen kann er nicht im Kreiſe anderer; er erſtickt in ihm oder er wird ein ſtupider Geſelle, ein blöder Schwätzer, ein grauſamer Dilettant. Er braucht die Ewigkeit und Unendlichkeit als Spielraum, denn er iſt in ſich Volk, Menſchheit, Erde, Welt, Kosmos. Generationen von Menſchen vereinigen ſich in ihm, dem Ungeſelligen, Einzigen — Jahrhunderte voller Ereigniſſe haben an ihm gebaut. Was

Abb. 16. Renoir. Liſe. Hagen, Folkwang-Muſeum.

Wunder, daß er lächelnd in der Freude von geſtern und im Leid von heute geht und ſteht —, den Herdenmenſchen ein Dorn im Auge, den ratlos Rat Suchenden ein Rätſel, den völkiſchen Fanatikern ein Greuel, den Friedensapoſteln eine Beſtie, die ſich ſogar an den Entſetzen des Krieges ſchaffend ergötzt, den Pfaffen ein Diener des Gottſeibeiuns, den Medizinern ein Fall pſychiſcher Entartung, den Juriſten ein Verbrecher, den Bürgern eine komiſche Figur?!

So wendet ſich jede Zeit gegen ihre Großen, Einzigen, Perſönlichkeiten, Künſtler. Und wenn ſie ſie anders nicht unſchädlich machen kann, ſo erhebt ſie ſelbſt ſie über die Zeit, weiſt ihnen erhöhte, weltentrückte Sitze an und bezeugt ihnen damit, daß ſie für Geſellſchaft, Organiſation nicht taugen.

Aber auch die Einzigen haben ihre menſchlich-allzumenſchlichen Augenblicke, wo ſie aus Ewigkeits- zu Kalendermenſchen werden, wo ſie fern der letzten und nächſten ſchaffenden Stunde mit ihrer Zeitlichkeit, die ſich dann meldet, nichts anzufangen wiſſen. Sie ſtehen dem Leben mit ihrem ganzen Weſen offen, ſie wittern überall unendliche Bedeutung, ſie greifen mit Leidenſchaft zeitliche Probleme auf und vergrößern ſie mit Antworten, die das Problem vielleicht wirklich löſen, aber die Löſung iſt für den Allgemeinmenſchen unerträglich, weil ſie Forderungen ſtellt, wie ſie der Einzige an ſich zu ſtellen gewöhnt iſt.

Für die echte Perſönlichkeit, den echten Künſtler, gibt es keine Frage, die nicht aus dem eigenen Weſen zu beantworten wäre. Die Herdenmenſchen ſcharen ſich in ihres Daſeins Schickſalsſtunden zuſammen und ſuchen Auswege aus dem Ring des Verhängniſſes. Die Perſönlichkeiten ſuchen die Einſamkeit und ringen ſiegend oder erliegend mit dem Geſchick um die Entſcheidung. Noch nie hat eine Maſſe beratender Menſchen eine Frage zur letzten Entſcheidung gebracht; ſtets wird die bekannte mittlere Linie als

Ausflucht gewählt. Dies ſoll nur eine Feſtſtellung, kein Vorwurf ſein. Und die Dinge werden ſich zweifellos einmal ändern. Die Menſchen werden, von allen Göttern und Götzen verlaſſen, den Weg zu ſich ſelbſt antreten. Die großen Anſammlungen werden ſich auflöſen und in der Einſamkeit werden die Einzelnen entdecken, daß das Leben ſich auch ohne Verein, Staat, Organiſation leben läßt —, daß der Menſch, reſtlos auf ſich geſtellt, erſt ſeiner eigentlichen Kräfte gewahr wird.

Vielleicht iſt der Weg für die Vielen noch weit bis dahin, am weiteſten ſicherlich für die Vielzuvielen in der Kunſt. — Ich frage mich im Anblick des redſeligen Eifers der Kunſtratenden, ob ſie denn noch immer nicht von dem eitlen Dünkel kuriert ſind, daß ſie wähnen, der Staat und die ihn anbetende Geſellſchaft werde für ſie je etwas mehr als das Gnadenbrot, in kärglichſte Happen rationiert, übrig haben. So harmlos und ungefährlich ſie auch ſind und ſo ſehr ſie ſich auch bemühen, der Amoralität ihrer großen „Kollegen" ihre biederſte ſchöngeiſtige Bürgerlichkeit recht ſichtbar gegenüberzuſtellen —, ſo ſehr ſie auch dem Internationalismus, dem kosmopolitiſchen Geiſt der Perſönlichkeiten ihre Vaterlandstreue und ihren mit nationalen Scheuklappen trottenden Intellekt entgegenhalten —: auch ſie ſind und bleiben bei all ihrer Harmloſigkeit den ſtaatlichen Gewalthabern und ihren Kreaturen verdächtig. Sie hätten eben, als ſie „den Künſtlerberuf ergriffen", bedenken müſſen, daß der Name Künſtler allein ge-

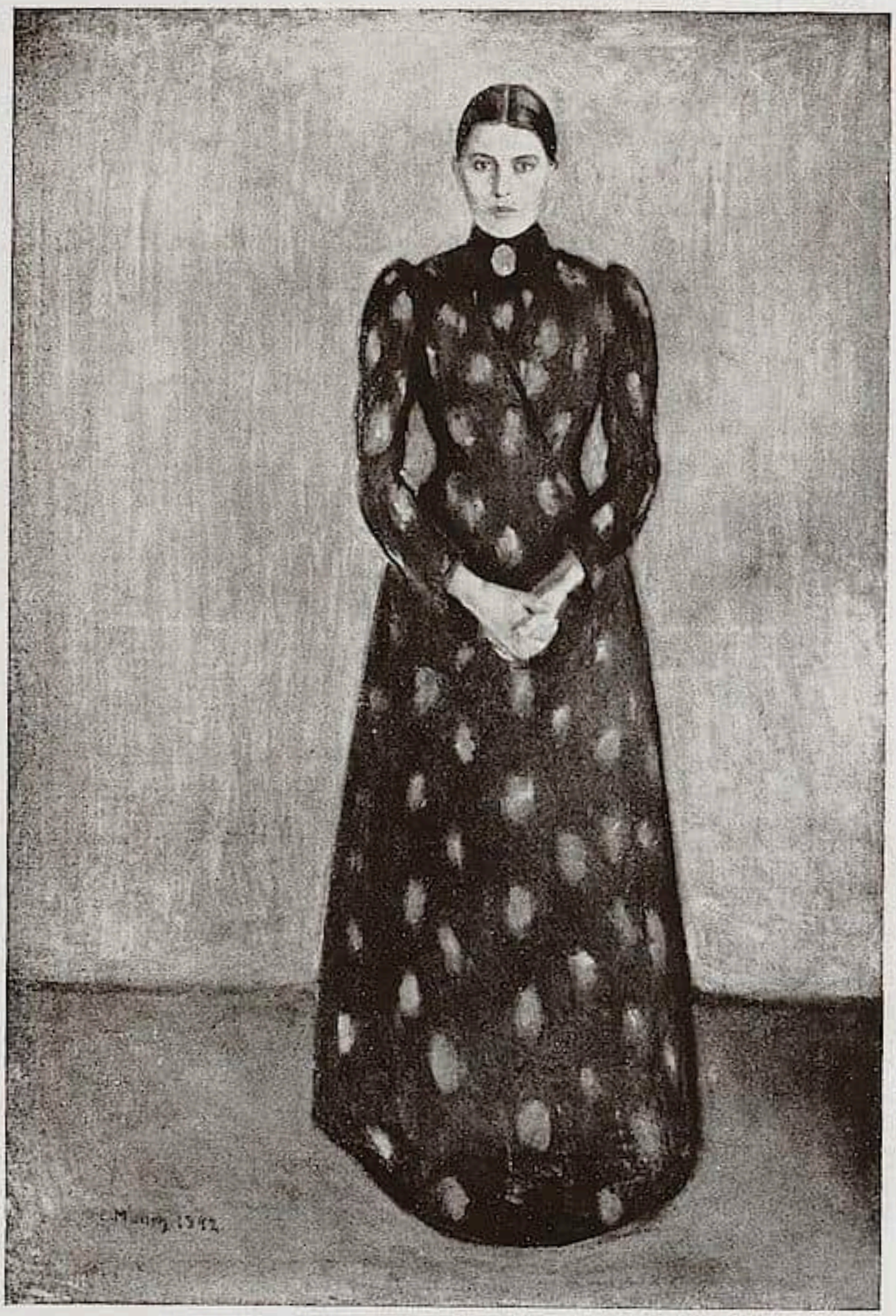


Abb. 17. E. Munch. Bildnis der Schweſter. Kriſtiania, Nationalmuſeum. Photographie Friz Gurlitt, Berlin.

nügt, um ſeinen Träger als Staatsbürger und Moralgenoſſen mit einem Fragezeichen zu verſehen.

Gewiß: wo drei Spießer oder ſechs Reichstagsabgeordnete ſich verſammeln, da wird deutſche Kunſt und deutſche Wiſſenſchaft dreimal heilig geſprochen. Aber bitte aufzumerken!: immer erſt nach dem déjeuner oder diner, wenn der Bauch das Seine reichlichſt empfangen hat, wenn alle Geſchäftchen und Alltagsintereſſen glücklich geborgen ſind und der geiſtige Stuhldrang u. a. das Wohltun angeraten erſcheinen läßt. — In dieſer Zeit und in der nächſten Zukunft wird die Kunſt das allerletzte ſein, dem Staat und Geſellſchaft Aufmerkſamkeit zuwenden können. Es wäre allein deshalb würdiger, daß die Kunſträte ſchwiegen, anſtatt die ekelhafte Phraſe von der Notwendigkeit wirtſchaftlicher und ſonſtiger Förderung der Kunſt (ſoll heißen des lohnlüſternen Künſtlers) im „Intereſſe der Kultur“ dauernd durch alle Gaſſen zu rufen. Aber es hat ſich eingebürgert, daß die offenbare Erwerbſucht, die auf den Gebieten der Kunſt ebenſo wie ſonſt überall im Leben eingeriſſen iſt, mit verlogenem ideellen Plunder drapiert wird, und auf Grund dieſer Auch-Idealität erklärt man ſich für verpflichtet, dem Staat und der Geſellſchaft gegenüber für ihre Intereſſen wie für diejenigen irgend einer Waſchfrau eintreten zu müſſen.

Es würde ſich nicht verlohnen, ſolche Kritik zu üben, wenn nur die Vielzuvielen den Organiſationsrummel machten. Aber wie geſagt: auch die Perſönlichkeiten in der Kunſt haben ihre ſchwachen Perioden, und wenn ſie ſich dann einmal auf eine Herdenaktion einlaſſen, ſo gewinnen dadurch jene, auf die es nicht ankommt, ein willkommenes Reklamemittel. Das ſollte vermieden werden.

Möglich oder auch wahrſcheinlich, daß im Erwerbsleben Organiſationen von materiellem Nutzen ſind. Aber auf dem Gebiete des Geiſtes und der Kunſt, wo es ums Schaffen und nicht ums Erwerben geht —, wo keine Handelsware erzeugt wird, (ich muß mich leider verbeſſern und ſagen: erzeugt werden ſollte), ſind alle Maſſenunternehmungen eine greuliche Kulturloſigkeit.

Bleibe der Künſtler bei ſeiner Aufgabe, als aus eigenſten Kräften lebender und ſchaffender Menſch der Menſchheit auf dem Wege zur vollendeten, weltumfaſſenden und weltbeherrſchenden Perſönlichkeit voranzugehen. Mögen ſich die Organiſationsfexe über die Kraftvergeudung beluſtigen. Was weiß der Herdenverſtand von der Fülle der Einzigen!?

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Johann Heinrich Eisenträger und seine Tätigkeit an der landgräflich Hessen-Kasselschen Porzellanfabrik

Mit 8 Abbildungen

Von J. W. BERRER

Der bedeutendste Maler der landgräflich Hessen-Kasselschen „feinen Porcellanfabrique" war Johann Heinrich Eisenträger, ein geborener Kasselaner. Neben ihm verdient nur noch Johann Georg Pforr, „der berühmte Pferdemaler", erwähnt zu werden, doch war Pforr im Gegensatz zu Eisenträger nur ganz vorübergehend an der Manufaktur tätig und alle übrigen Maler, auch der vielerwähnte Conrad Fischer, kamen über eine rein handwerksmäßige Tätigkeit nicht hinaus.

Eisenträger ist uns bisher nur durch seine Zugehörigkeit zur fürstlich Braunschweigischen Porzellanfabrik zu Fürstenberg bekannt und geben die Fürstenberger Fabrik-Akten, die von H. Stegmann[1] namentlich und von Chr. Scherer[2] so gründlich durchforscht wurden, nur wenig karge Daten über ihn. Ein einziges bezeichnetes Stück jedoch, das im Landesmuseum zu Kassel aufbewahrt wird, genügt Scherer, um Eisenträger den besten Bildnismalern der Braunschweiger Manufaktur an die Seite zu stellen (Abb. 1).[3] Justus Brinckmann[4] bezeichnet ein von A. E. W. Jungesblut zu Fürstenberg gemaltes Tableau als „ein Prachtstück" und Scherer fügt hinzu: „Kaum anders dürfte das Urteil über das — — Bildchen im Besitze des kgl. Museums zu Kassel lauten, auf dem das Brustbild einer jungen Dame in leichtem, pelzbesetztem Negligé mit einem Pintscher auf dem Arm, dargestellt ist."[5]

Die Gegenüberstellung der hier bestätigten Bedeutung des Künstlers und der geringen Kenntnis seiner Lebensdaten und seines Oeuvre dürfte genügen, um eine eingehendere Beschäftigung mit ihm zu rechtfertigen. Wenn ich mich bemühe, die Aufmerksamkeit auf diesen liebenswürdigen, in nächster Umgebung des älteren Johann Heinrich Tischbein arbeitenden Meisters zu lenken, so geschieht dies in erster Linie in der Absicht, dadurch die Mithilfe weiterer Kreise zu gewinnen, um die Anzahl der von mir hiermit eingeführten Werke seines Pinsels zu vermehren und vielleicht sogar seine, weiter unten aktenmäßig festgelegte Tätigkeit als Modelleur, sei es in Fürstenberg oder in Kassel, durch ein Stück zu belegen.

Zum erstenmal finden wir den Namen Eisenträgers in den Fürstenberger Fabrikantenlisten vom Jahre 1757[6] unter „Maler und Malerlehrlinge". Da Eisenträgers Name als

---

[1] Heinrich Stegmann, Die Fürstlich Braunschweigische Porzellanfabrik zu Fürstenberg usw. Braunschweig 1893.

[2] Christian Scherer, Das Fürstenberger Porzellan. Berlin 1909.

[3] Abbildung bei Scherer a. a. O., S. 86.

[4] Justus Brinckmann, Erläuterungen zu der Sammlung Minutoli, Liegnitz. Breslau 1872. I. Teil, S. 58, Nr. 754.

[5] Scherer a. a. O., S. 83.

[6] Scherer a. a. O., S. 16.

dritter unter 24 angeführt ist, können wir annehmen, daß er damals schon Meister war. Genauere Angaben erhalten wir durch die Lohnlisten von 1759, in denen er ausdrücklich als „Landschaftsmaler“ bezeichnet wird: „aus Cassel, 29 Jahre alt, Monatslohn 12 Rthr. 24 Mgr.“[1] Eisenträger war also 1730 in Kassel geboren und sicher schon mit 27 Jahren Meister. Er selbst sagt in einem Brief vom 25. September 1766 an den um die Porzellanfabrik in Kassel so sehr verdienten Staatsminister und Obersalzgräven Sigismund Freiherrn Waitz von Eschen,[2] daß er „bei der Braunschweigischen echten Porcellainfabrique als Bataillen- und Landschaftsmaler eilf Jahre in Diensten gestanden“. Eisenträger ist also 1755 im Alter von 25 Jahren nach Fürstenberg gekommen, wo er vorher gearbeitet hat, ist unbekannt. Erst die Lohnlisten von 1762 bringen seinen Namen wieder und diese Erwähnung ist insofern von Bedeutung, als wir aus ihr ersehen, daß er zu den wenigen Fabrikanten gehört, die trotz der durch den Siebenjährigen Krieg entstandenen Notlage und daraus folgenden Einschränkung des Betriebs in der Fabrik behalten wurden. Eisenträger wird hier nach Nerge an zweiter Stelle aufgeführt.[3]

Die Listen von 1765 bis 1769 führen ihn als Landschaftsmaler an erster Stelle neben Ostertag.[4] Eisenträger war einstweilen mit einer Reihe anderer Künstler nach Braunschweig gezogen worden, da man Malern und Modelleuren dort mehr Anregung zu geben hoffte als in dem kleinen, abseits gelegenen Fürstenberg. In einem Aktenstück von 1768[5] wird er neben Weitsch, dessen Schüler Hartmann und neben Ostertag wiederum als Landschaftsmaler bezeichnet.

Obgleich die Fabrik in Fürstenberg, die gegen Ende des Siebenjährigen Krieges zum Stillstand gekommen war, nach Friedensschluß bald wieder in Gang gebracht wurde (Ende 1763), flossen die Einnahmen doch so spärlich, daß die Betriebskosten nicht damit gedeckt werden konnten.[6] Dazu kam die große Teuerung aller Lebensmittel, die im Sommer 1766 noch durch eine außerordentliche Trockenheit erhöht wurde. Die Quellen in Solingen versiegten und die Porzellanmühle konnte nicht mehr betrieben werden, so daß die Fabrik wiederum vorübergehend stilliegen mußte. Diese Zustände machen es begreiflich, daß Eisenträger im September 1766 schon den ersten Versuch machte, in seiner Vaterstadt Kassel bei der dort am 12. Juli d. J. eröffneten Porzellanfabrik Anstellung zu finden.

Abb. 1. Fürstenberger Porträtmedaillon.
Landesmuseum Kassel.

Das an den Begründer der Kasseler Fabrik, den Staatsminister Freiherrn Waitz v. Eschen, dem diese in seiner Eigenschaft als Präsident der Domänenkammer amtlich unterstellt

---

[1] Scherer a. a. O., S. 16.
[2] Staatsarchiv Marburg, Aktenstück Nr. 4605.
[3] Scherer a. a. O., S. 37, Anm.
[4] Scherer a. a. O., S. 38.
[5] Scherer a. a. O., S. 73.
[6] Stegmann a. a. O., S. 77.

war,[1] gerichtete Schreiben ist uns erhalten.[2] Eisenträger begründet seine Bewerbung, die vom 25. September datiert, wie folgt: „Da nun aber zu vermuten steht, daß einige von uns, oder auch wohl alle möchten in Eid und Pflicht genommen werden, ich aber, da ich zumahl aus Cassel gebürtig und der Reformierten Religion zugethan, deshalb gern in meinem Vaterlande seyn wollte, auch dahero glaube, daß man mir meinen Abschied nicht versagen würde usw." Darauf erhält er am 1. Oktober von Waitz zur Antwort, daß die Vorsicht, sich vorher seinen Abschied von der Fürstenberger Direktion geben zu lassen, sehr am Platze wäre, „da man hier ein vor allemahl fest entschlossen ist, niemanden anzunehmen, wenn er nicht seinen Abschied von der Fabrique, wo er gearbeitet hat, gehörig beibringen kann", und setzt hinzu: „Ich habe Ihnen also dieses vorläufig zu Ihrer Nachricht bekannt machen, zugleich aber melden wollen, daß man bei hießiger Fabrique wegen Übermenge von Arbeitern verschiedenen den Abschied hat geben müssen, auch anjetzo noch im Bauen begriffen ist und vor künftigem Frühjahr nicht vollständig arbeiten kann. Ich stelle es Ihnen deßwegen anheim, ob Sie gegen diese Zeit wieder anfragen wollen usw." Das Bauen war aber nicht der eigentliche Grund, der Waitz veranlaßte, Eisenträger aufs Frühjahr zu vertrösten. Der Brand vom 12. Juli war zwar dank der von dem Arkanisten Nikolaus Paul[3] mitgebrachten sogenannten Passauer Erde[4] allerdings einigermaßen geglückt, allein Waitz kam es doch hauptsächlich darauf an, nicht nur seinem Landesherrn, dem kunstliebenden Landgrafen Friedrich II., die für jeden Rokokofürsten, der etwas auf sich hielt, notwendige „ächte Porcellainfabrique" einzurichten, sondern er hatte den ernsten Willen, dem ausgesogenen Lande eine neue, reiche Einnahmequelle zu verschaffen. Um diesen Zweck zu erreichen, mußte er die einheimischen Erden verwenden, sie sollten in der Alchimistenwerkstätte der Porzellanfabrik in eitel Gold verwandelt werden. Waitz sah

Abb. 2. Porträtfließe, Landgraf Friedrich II. von Hessen-Nassau. Landesmuseum Kassel.

[1] A. v. Drach, „Fayence- und Porzellanfabriken in Alt-Cassel", Bayrische Gewerbezeitung, 1891, Nr. 2ff. und A. Lenz, „Die Landgräfliche Porzellanmanufaktur zu Cassel", Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. II, S. 219ff.

[2] Marburger Staatsarchiv, Aktenstück Nr. 4605.

[3] Nikolaus Paul hatte 1765 die Fuldaer Porzellanfabrik eingerichtet und war 66 von Waitz zu demselben Zweck nach Kassel berufen worden.

[4] Aus dem bayrischen Walde von Passau Donau abwärts.

Abb. 3. Kaſſeler Taſſe mit Wappen und Silhouette des Landgrafen Wilhelm IX. Landesmuſeum Kaſſel.

ſchon jetzt die Schwierigkeiten voraus, die derartige Verſuche bereiten mußten, wie er denn auch dieſer ſeiner Sorge dem Geheimen Rat von Schlieſtedt zu Braunſchweig gegenüber Ausdruck gibt (Aug. 1766). Für einen Künſtler von der Bedeutung Eiſenträgers hatte er vorerſt tatſächlich keine Verwendung. Daß es Waitz jedoch Ernſt iſt mit der Aufforderung, im Frühjahr wieder anzufragen, das beweiſt die Vorſicht, mit der er Eiſenträger ſchon jetzt darauf aufmerkſam macht, ſich ja ſeinen Abſchied geben zu laſſen, bevor er in Kaſſel ſeine neue Stelle anträte. Dieſe Bemerkung bezieht ſich auf eine Abmachung zwiſchen Waitz und Schlieſtedt, die den Zweck hat, dem „Wegangeln" erprobter Fabrikanten durch fremde Fabriken vorzubeugen.[1]

Da nun die Möglichkeit einer Berufung in ſeine Vaterſtadt näher gerückt war, ſetzt Eiſenträger alles in Bewegung, um ſeinen Wunſch erfüllt zu ſehen, ſo ſchreibt er u. a. an den landgräflichen Hofmaler von Freſe in Kaſſel und bittet dieſen, ſich für ihn bei Waitz zu verwenden. Freſe antwortet ihm umgehend, daß ſeine Ausſichten denkbar günſtig wären und bittet ihn, zur Unterſtützung ſeines Geſuches einige Probeſtücke ſeiner Kunſt zu ſenden und ihm mitzuteilen, „1. auf was für Mahlerey er Employ ſuche und 2. was for Gehalt und Vorzüge er in Fürſtenberg genoſſen". Eiſenträger antwortet, daß er „auf Bataillen- und Landſchaftsmahlerey Employ ſuche, ſolche auch hier beſtändig gemahlet, auch zum öfteren, da es verlangt wurde, Figuren ſtaffieret". Zu 2, daß er „zum monatlichen Tractament 16 Rthl. nebſt freyer Logie, Holtz und Garten $^1/_4$ Morgen groß" gehabt habe, ferner ſetzt er hinzu, daß er von ſeinen Arbeiten in Porzellan „nichts ſonderliches in Vorrath" habe, „außer ein Paar Taßen mit Pferdeſtücken", die er aber „nicht fleißig gemahlt" habe, doch wolle er „mit erſtem ein Bataillenſtück auf Porcellain verfertigen und gehorſamſt überſenden". Bis Oſtern wolle er gerne noch in Fürſtenberg bleiben, ſollte ſich aber ſeine Anſtellung in Kaſſel verzögern, ſo würde es ihm ſpäter nicht leicht werden, ſeine „Demißion" zu erhalten, da man gewillt ſei, die Fabrikanten „alle obligat" zu machen. Von Nerge fügt er Grüße

[1] Im Sinne der Verordnung der Hanauer Regierung vom 15. Nov. 1756 (wiederholt 3. März 1786), die es den Fabrikanten verbietet, ſich gegenſeitig Werkmeiſter und Geſellen abſpenſtig zu machen.

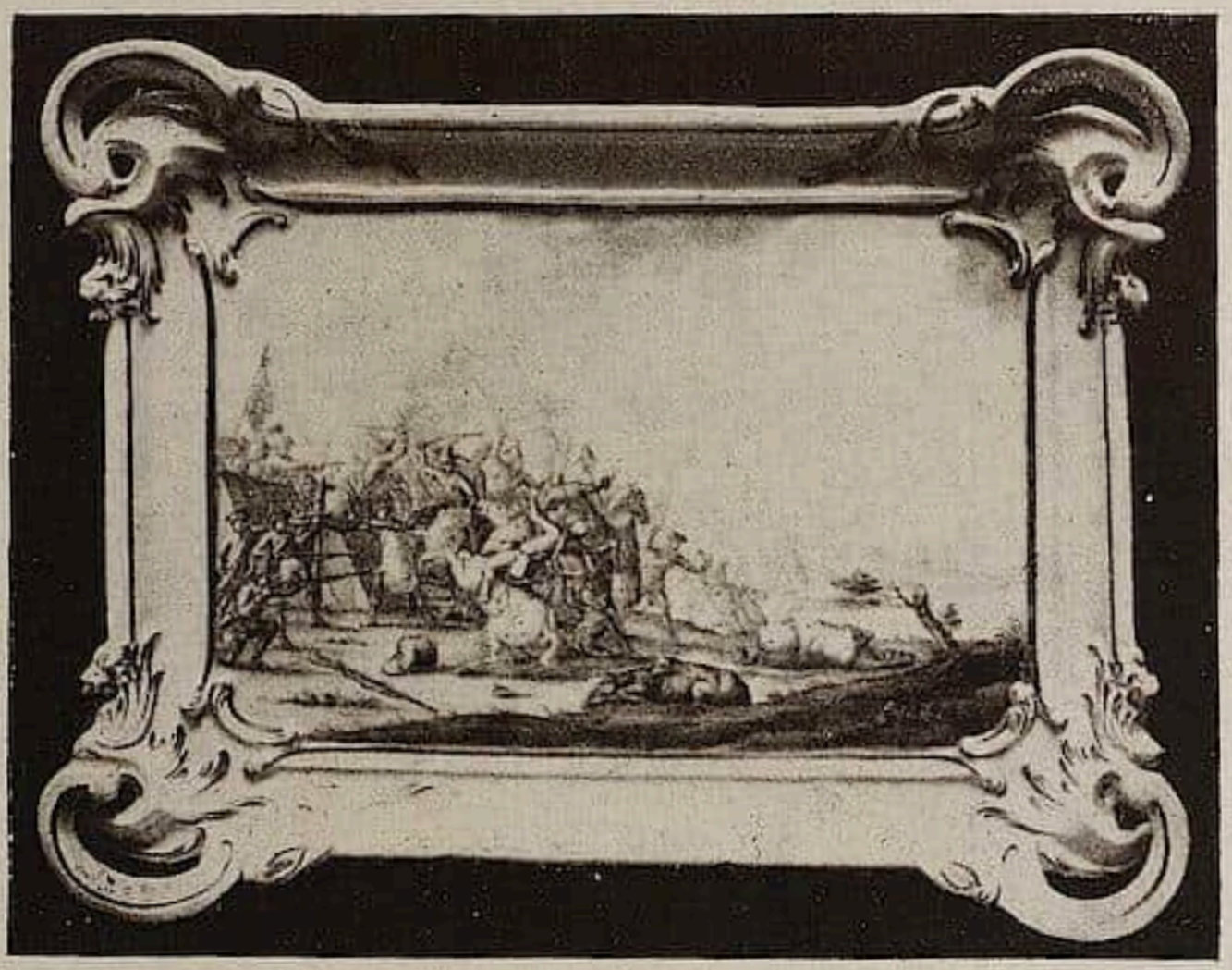


Abb. 4. Kaſſeler Fließe mit Reitergefecht. Landesmuſeum Kaſſel.

bei und beſtellt, daß dieſer, einer der bedeutendſten Fürſtenberger Figuren- und Landſchaftsmaler, demnächſt nach Kaſſel reiſen werde, er würde bei dieſer Gelegenheit, und dies iſt eine beſonders wichtige Notiz, „eine kleine Figur, eine Tirolerin vorſtellend", von Eiſenträger mitbringen. In demſelben Brief vermittelt Eiſenträger die Grüße Feilners, des anerkannten Meiſters der Porzellanplaſtik.[1] Außer dem Beweis einer regen Beziehung zwiſchen den beiden Fabriken, die uns auch ſpäter des öfteren beſtätigt wird, iſt aus dieſem Brief zu ſchließen, daß Eiſenträger, wohl angeregt durch Feilners erfolgreiche Tätigkeit, ſich auch mit Glück im Modellieren verſucht hat, und dieſe Figur als einen Beweis ſeiner Vielſeitigkeit zu ſenden verſpricht, denn es iſt nicht anzunehmen, daß er als Probeſtück eine, von einem andern Meiſter, etwa Feilner, modellierte Figur vorzulegen beabſichtigte, die ihn nur in der untergeordneten Tätigkeit eines „Staffierers" zeigen würde. Dieſe Vermutung erhält weiter unten Beſtätigung. Auch die Nachſchrift darf nicht überſehen werden. Darin bittet Eiſenträger, ihm einen „hochfürſtlichen Heßen-Caßelſchen Staatskalender" auf das kommende Jahr (1767) zu ſenden, „wo vorne das Bruſtbild und Wappen des Herrn Landgrafen ſteht". Der Kupferſtich iſt von W. C. Mayr nach einem Gemälde von J. H. Tiſchbein ſen. geſtochen. Das Original hat Eiſenträger, wie wir ſehen werden, ſpäter kopiert, auch hat er in ſeiner Kaſſeler Zeit mehrfach das Kalenderwappen verwandt, doch iſt uns aus ſeiner Fürſtenberger Zeit kein derartiges Stück bekannt. Wir dürfen annehmen, daß Stich und Wappen als Vorlage für das eigentliche, dem Landgrafen ſelbſt zu überreichende Probeſtück erbeten wurden. Ich möchte hier ſchon erwähnen, daß ich als einzig erhaltenes Probeſtück jenes Damenbildnis vom 18. Oktober 1767 anſpreche. Sowohl die volle Signatur mit der Ortsangabe als auch das Datum und die Provenienz des Medaillons, das alter Beſitz der Kaſſeler Kunſtſammlung iſt, ſcheinen mir dieſe Annahme zu beſtätigen. Dazu kommt eine, ſelbſt nach der Transponierung in eine andere Technik und in die Miniaturgröße noch deutlich erkennbare Verwandtſchaft dieſer charmanten jungen Frau mit dem Bologneſer mit einem Frauenbildnis des älteren J. H. Tiſchbein, der damals der gefeierte und einflußreiche Hofmaler des Landgrafen war, dem Porträt der Gräfin Stadion im Schloſſe Wilhelmsthal bei Kaſſel.

[1] In den Jahren 1768 und 69 verſucht Waitz vergeblich, dieſen vielgewanderten und ſo überaus vielſeitgen Künſtler als Arkaniſten nach Kaſſel zu ziehen.

Abb. 5.
Kaſſeler Neceſſaire-Etui.
Landesmuſeum Kaſſel.

Trotz all dieſer Bemühungen dauerte es noch bis September 68, daß es Eiſenträger gelang, die erſehnte Anſtellung in Kaſſel zu erhalten. Waitz hatte mit dem Arkaniſten Nikolaus Paul ſchlechte Erfahrungen gemacht. Solange dieſer mit der ſogenannten Paſſauer Erde arbeitete, die er zum Teil ſchon aus Fulda mitgebracht hatte, gelang es ihm leidlich reines Porzellan herzuſtellen, als aber Waitz darauf drang, daß heimiſche Erden verwendet wurden, vermochte er nicht, ein befriedigendes Reſultat zu erzielen. Paul wurde entlaſſen und Waitz laborierte nun nach eigenen Rezepten, bis es ihm 1768 endlich möglich war, dem Landgrafen vier Leuchter zu überreichen, die vollſte Anerkennung fanden.

Während im erſten Jahre hauptſächlich weißes oder doch nur einfach dekoriertes Porzellan hergeſtellt worden war, finden wir in den Lohnliſten von 1768 eine ganze Reihe von Malern, darunter einen Zeichenmeiſter Diedrich, der einen Nachwuchs tüchtiger Lehrlinge heranziehen ſollte. Diedrichs Tätigkeit war von kurzer Dauer, und als endlich die Schwierigkeiten mit der Maſſe überwunden ſchienen, war der Moment gekommen, einen tüchtigen Maler von auswärts zu berufen.

Im Frühjahr war Eiſenträger in Kaſſel erſchienen, um ſeine Bewerbung zu wiederholen und ſeine Bedingungen zu machen. Am 7. April wird ihm von Waitz mitgeteilt, daß der Landgraf mit ſeiner Anſtellung einverſtanden wäre, vorausgeſetzt, daß er ſeinen förmlichen Abſchied von Fürſtenberg beibringen könne, und ſchließt mit den Worten: „Ich zweiffle nicht, daß Sie allhier die Fabrique auf alle Weiſe beſtens werden befördern und einige zur Mahlerei ſich ſchickende Lehrlinge im Zeichnen mitunterrichten und zum Nutzen der Fabrique erziehen helffen“. Eiſenträger bedankt ſich und verhandelt nochmals mit Waitz wegen des Logies und eines kleinen Gartens, auch bedauert er, der Vorteile der von dem Direktor Trabert in Fürſtenberg eingerichteten Witwen- und Waiſenkaſſe verluſtig zu gehen. Was die Lehrlinge angeht, ſo bittet er, „dieſe nach gnädigem Guthbefinden“ anzunehmen, „da man alsdann die beſten in der Mahlerey und Poußieren annehmen kann, die übrigen können das Formen deſto geſchickter lernen, wobey alsdann keinen Fleiß ſparen will“. Dies die Bemerkung, die uns beſtätigt, daß Eiſenträger nicht nur Maler, ſondern auch Modelleur iſt. Von Intereſſe iſt auch, daß er ſich ſogar für befähigt hält, Lehrlinge im Formen zu unterweiſen, wozu weniger künſtleriſche Qualität als techniſches Können vonnöten iſt.

Bevor Eiſenträger ſeinen Abſchied in Fürſtenberg erbittet, macht er noch den Verſuch, einen Vorſchuß von 60 Rthr. „zur Bezahlung etlicher weniger Schulden und zur Überſiedelung ſeiner Frau mit 5 Kindern und Transportierung des Hausrats“ zu erhalten. Am 16. Mai wird hierauf reſolviert, daß in den herrſchaftlichen Häuſern eine Wohnung nicht zu finden ſei und wird Eiſenträger aufgefordert, eine Wohnungsgeldentſchädigung zu beanſpruchen. Am 28. Mai bittet er um 20 Rthr. und 4 Klafter Holz ſowie nochmals um den Vorſchuß. Am 7. Juli wird darauf geantwortet, daß man beim Landgrafen eben nicht mit neuen „Conditiones“ kommen dürfe, daß eine Stube und eine Kammer für ausreichend erachtet würden, daß er 15 Rthr. Hauszins erhielte und ſich „je nach Fleiß und Geſchicklichkeit um weiteren Zuſchuß“ bewerben könne.

In dem „unterthänigen Bericht ad Sereniſſimum“ vom 16. September 1768 erwähnt Waitz, daß Eiſenträgers Frau, eine geborene Dubſteinin aus Kaſſel, verſpricht, daß ihr Mann nicht ohne regelrechten Abſchied aus Fürſtenberg weggehen werde, „was auch umſo nötiger ſeyn werde als der Geheime Rath von Schlieſtedt abermahls unter dem 7ten Sept. a. c. ſehr dringend ſchreibt und auf der vorlängſt beſprochene reciproque Convention, keinen ohne Abſchied anzunehmen beſteht“. Daraufhin wird am 1. Oktober endlich das Beſtellungsreſkript in Wabern bei Kaſſel ausgefertigt: „Demnach wir auf erſtatteten unterthänigen Bericht von unſerem Geheimen Rath und Cammer-Präſidenten Waitz von Eſchen den Porcellain-Mahler J. H. Eiſenträger zu Fürſtenberg in unſere Dienſte auf und angenommen, ihme auch zum jährlichen Gehalt zweihundert Rthr. in Geld fünfzehn Rthr. zum Hauszins und drey Klaffter Holz und zwar von dem dritten Quartal dieſes Jahres an in Gnaden — — verordnet haben.“ Außerdem wird der Vorſchuß genehmigt. Nun läßt ſich Eiſenträger ſeinen Abſchied geben, den ihm Trabert ausſtellt, nicht ohne ihn dabei in allen Stücken zu loben.

Abb. 6. Kaſſeler Kaffeekännchen. Landesmuſeum Kaſſel.

Die Kaſſeler Fabrik war bisher mit Schaden betrieben worden. Den Landgrafen hatte man damit getröſtet, daß der Wert der auf Lager befindlichen Porzellane den Fehlbetrag der Kaſſe aufhöbe. Vergebens verſuchte man durch Auktionen und Lotterien den Verkauf zu heben. Später griff man nach Friedrich des Großen Beiſpiel zu dem Mittel, die ſogenannten Schutzjuden zur Abnahme des Porzellans zu zwingen. Nun hoffte Waitz durch die Hebung der künſtleriſchen Qualität der Fabrikate die Einnahmen zu ſteigern und Eiſenträger mußte ihm als der geeignete Mann für dieſen Zweck erſcheinen. Tatſächlich erreichte die Fabrik in dieſen Jahren ihren künſtleriſchen Höhepunkt. Eiſenträger wird von nun an regelmäßig in den Fabrikantenliſten geführt und ſcheint der Fabrik bis zu ihrem Ende 1788 treu geblieben zu ſein. In dem hochfürſtlichen Staats- und Adreßkalender wird er zum erſtenmal 1769 erwähnt mit dem Vermerk: „hat die Aufſicht über die Mahlerey“. 1770 wird ihm ein Sohn geboren.[1] In den Lohnliſten von 1784 wird er mit dem Titel Obermaler geführt, neben ihm tritt hier zum erſtenmal einer ſeiner Söhne, Johann Carl Eiſenträger, als Buntmaler auf, der jedoch nicht das Talent ſeines Vaters geerbt zu haben ſcheint.

[1] Kirchenbücher der Altſtädter Gemeinde.

Bezeichnete Arbeiten

Das erſte bezeichnete Stück aus der Kasseler Zeit iſt ein Tableau mit dem Porträt des Landgrafen Friedrich II., im Beſitze des heſſiſchen Landesmuſeums (Abb. 2). Der Rahmen iſt abgebrochen und mit ihm ein Teil der Signatur. Zu erkennen iſt noch die Löwenmarke, wie meiſt bei Eiſenträgers Arbeiten über der Glaſur und mit Purpur umriſſen und die monogrammierte Signatur J. H. E. fec. 1768 oder 1769. Dies Porträt zeigt uns Eiſenträger wiederum als einen Meiſter der Miniaturmalerei. Es iſt eine freie Kopie nach dem im Beſitze der Stadt Kaſſel befindlichen Gemälde von Joh. Heinrich Tiſchbein ſen., das W. C. Mayr für den obenerwähnten Kalender geſtochen hat.

Ein ähnliches, ebenfalls nach J. H. Tiſchbein d. Ält. frei kopiertes Porträt Friedrich II. mit der Fabrikmarke H. C. und der monogrammierten Signatur J. H. E. 1770, zeigt in dem erhaltenen Rokokorähmchen, daß Eiſenträger nicht nur die Anregung zu dieſen Tableaus aus Fürſtenberg mitgebracht hat, ſondern daß der Pouſſierer Palant, der laut Signatur (eingeritzt Pl. 79) das Modell gemacht hat, ſich aufs engſte an die Fürſtenberger Vorbilder hielt. Dieſen beiden Porträtdarſtellungen ſchließt ſich eine dritte an, ein mit dem Monogramm J. H. E. ſigniertes, aber leider undatiertes Bruſtbild des Landgrafen Carl, frei nach H. de Quitter (Quitter de Jonge, der Hofmaler des Landgrafen Carl, Ständehaus Kaſſel). Das unverkennbar Kaſſeler Fabrikat trägt zum Überfluß noch die Unterglaſurmarke H. C.

In dieſen Bildniſſen ſind uns drei von den im Inventar von 1776 erwähnten „4 Fließen mit Portraits für 100 Rthr." erhalten, das vierte dürfte wohl den Landgrafen Wilhelm VIII. oder den Schwedenkönig Friedrich I. dargeſtellt haben. Auffallend iſt, daß bei dieſer außerordentlichen Begabung für Bildnismalerei Eiſenträger ſowohl in Fürſtenberg als auch in Kaſſel immer nur als Landſchafts- oder Bataillenmaler aufgeführt wird.

Erſt vom Jahre 1781 beſitzen wir wieder ein ſicheres Werk, das uns Eiſenträger als Staffierer einer Büſte des Landgrafen Friedrich II. zeigt. A. Lenz beſchreibt dieſes Stück ausführlich in einem die Marke der Kaſſeler Manufaktur betreffenden Aufſatz im 2. Band der Jahrbücher der Preußiſchen Kunſtſammlungen von 1881. Der Sockel zeigt u. a. das vorerwähnte Kalenderwappen, die in dem von Eiſenträger erbetenen Kalender von 1769 gebrachte Form wenig variierend. Von 1785 beſitzen wir eine 39,3 × 26,8 cm große Anbieteplatte mit einer, anſcheinend nach der Natur gemalten Anſicht des im Parke des Weißenſteiner Schloſſes neuangelegten Chineſendorfes Mulang (nach der bekrönenden Windmühle). Dieſes Stück gibt uns im Baumſchlag und in der flotten, maleriſchen Behandlung der Herden intereſſantes Vergleichsmaterial.

Das ſpäteſte bisher bekannte Stück iſt eine Taſſe mit Untertaſſe (Abb. 3), die das heſſiſche Wappen mit baldachintragenden Putten ſowie die Silhouette und das Monogramm des Landgrafen Wilhelm IX. zeigen. Außerdem befinden ſich an der Innenwand der Taſſe und an dem ſteilen Rand der Untertaſſe in je vier rechteckigen Feldern überaus pikant in Purpur gemalte Paradeſzenen. Die Untertaſſe[1] läßt, obgleich ſehr abgeſchabt, den Namen des Künſtlers erkennen, auf dem Boden der Obertaſſe ſteht: Caſſel 1786. Außerdem haben beide Teile die für Eiſenträger charakteriſtiſche purpurumriſſene Löwenmarke.[2]

Unverzeichnete Arbeiten

In dem Brief an den Kaſſeler Hofmaler v. Freſe äußert Eiſenträger die Abſicht, ein „Bataillenſtück auf Porzellan" zu malen. Ein ſolches Stück tauchte vor einiger Zeit im Kunſthandel auf und iſt nun in den Beſitz des heſſ. Landesmuſeums übergegangen (Abb. 4). Die Umrahmung, die mit der Unterglaſurblaumarke H. C. verſehen iſt, ſtammt

[1] Die Untertaſſe beſchreibt A. Lenz a. a. O. S. 221, ohne die Signatur zu erkennen.
[2] Sämtliche Stücke im Beſitze des heſſ. Landesmuſeums zu Kaſſel.

aus derſelben Form wie diejenige der drei Porträtfließen, auch ſie trägt Palants eingeritztes Modelleurzeichen und das Datum 82, die Bemalung muß alſo ſpäter erfolgt ſein. Die dargeſtellte Szene, die nach einem zeitgenöſſiſchen Stich kopiert zu ſein ſcheint, zeigt eine in Purpur gemalte Reiterſchlacht, alſo eine richtige „Bataille". Georg Pforr, „der berühmte Pferdemaler", war ſchon 1771 aus der Fabrik ausgeſchieden, von den übrigen Malern kommt außer Eiſenträger keiner für ein ſo hervorragend gemaltes Stück in Betracht. Auch zeigt ein Vergleich mit den kleinen Paradeſzenen auf der Taſſe Wilhelm IX. und mit den in flotten Strichen hingeſetzten Wappenlöwen und Putten, daß wir hier dieſelbe Künſtlerhandſchrift vor uns haben. In engſtem Zuſammenhang mit dieſem Tableau ſteht eine, ebenfalls in Kaſſel aufbewahrte Untertaſſe, die als Fabrikmarke den Löwen trägt und in Purpurmalerei drei Kavalleriſten vor einem Marketenderzelt zeigt.[1] Die Soldaten ſind dieſelben, etwas karikierten Kerle, die wir von der Bataille her kennen, der Wirt kann ſeine nahe Verwandtſchaft mit den Putten auf der Wappen- und Untertaſſe nicht verleugnen. Charakteriſtiſch für die Erzeugniſſe der Kaſſeler Manufaktur iſt eine, etwas ins Blau ſpielende, nicht ganz reine Purpurfarbe, die erſt in der Spätzeit der Fabrik allmählich klarer wird. Dies berückſichtigend, müſſen wir dieſe Arbeit in die Anfangsjahre der Fabrik verlegen, was die Ritzmarke: A. 72. beſtätigt.

Abb. 7. Kaſſeler Doſe. Landesmuſeum Kaſſel.

In dieſen Zuſammenhang iſt eine große, langovale Doſe der Sammlung v. Oſtermann, Darmſtadt zu bringen. Außer der Maſſe und der Farbe ſpricht für die Zuweiſung nach Kaſſel der feine, ſcharfe Reliefdekor, den wir, aus denſelben Formen gepreßt, des öfteren auf Kaſſeler Galanteriewaren finden, u. a. zeigt ihn auch eine bezeichnete Doſe der Kaſſeler Sammlung. Zum Überfluß finden wir die kleinen Purpurlandſchaften mit Staffage, nur wenig variiert, auf einer ebenfalls in Kaſſel befindlichen, bezeichneten Zuckerdoſe wieder. Vor allem aber zeigt das Hauptbild im Doſendeckel, ein Reiterſcharmützel in bewaldeter Landſchaft, ſtiliſtiſch und techniſch die größte Verwandtſchaft mit den beiden vorerwähnten Stücken.

Mit den Brüdern jener ſtruppigen, in ſtricheligem Eiſenrot modellierten Putten der Wappenuntertaſſe iſt eine, mit der Löwenmarke bezeichnete Teekanne des Kaſſeler Muſeums dekoriert. Dieſe Gaſſenjungenputtos finden wir wieder auf einer ovalen, kugeligen Doſe der Sammlung v. Oſtermann. Hier haben ſie ſich mit Ruten bewaffnet und balgen ſich mit völlig zerzauſten Haaren. Die Reliefrocaillen ſind wiederum dieſelben wie auf der Zuckerdoſe, die Bäume kennen wir von der Mulangplatte her.

[1] In dem vorerwähnten Briefe an v. Freſe ſpricht E. von „Taſſen mit Pferdeſtücken", die er als Probearbeiten einſenden könne.

(Beſonders charakteriſtiſch malt Eiſenträger die Tannen, wie auf dem abgebildeten Kännchen zu ſehen.) Im Deckel zeigt dieſe Doſe eine, wohl nach Tiſchbein kopierte Dame am Spinett und einen hinter dieſer ſtehenden Kavalier.

Eine Reihe von Taſſen, mit der Fabrikmarke verſehen und mit mythologiſchen Szenen in Purpur dekoriert, wäre hier einzufügen, ebenſo eine Taſſe mit Geſellſchaftsſzenen in Eiſenrot und ein Kännchen mit überaus geſchickt gemalten Liebespärchen in Zeittracht. Dieſe Stücke und die köſtliche, hohe Doſe, die auf dem Deckel das Bruſtbild einer Dame mit Muff zeigt (Abb. 5), mit der Fabrikmarke H. C. bezeichnet, ſämtlich im heſſ. Landesmuſeum, ermöglichen es, den Geſichtstyp der Eiſenträgerſchen Geſtalten feſtzuſtellen: etwas bäuerliche, vollwangige Geſichter mit ſchelmiſchen Augen und vergnügten Stumpfnaſen, die Haare nie ganz ordentlich friſiert. Die eiſenrote Modellierung iſt flott und läßt deutlich den Pinſeldruck erkennen.

Abb. 6 zeigt ein in der Farbe überaus fein gehaltenes Kännchen der Kaſſeler Sammlung, daſelbſt befinden ſich, mit verwandtem, von den Niederländern der landgräflichen Gemäldegalerie beeinflußtem Dekor, noch ein Spühlkump, eine Zuckerdoſe und zwei Kännchen, ſowie eine Teeflaſche mit Eiſenträgers Tannenbäumen in Purpurlandſchaft. Eine kleine, kugelige Doſe mit überaus pikant gemaltem Liebespaar in antikem Gewande der Sammlung v. Oſtermann ſchließt ſich dieſer Reihe zwanglos an.

Zwei beſonders hervorragende Arbeiten Eiſenträgers konnte das Kaſſeler Muſeum in allerletzter Zeit erwerben: Eine rechteckige Doſe mit einer ſitzenden Dame, der ein Kavalier einen Vogelbauer überreicht (Abb. 7) und einen Doſendeckel (Abb. 8). Beide Stücke ſind mit denſelben feinen und ſcharfen Rokokoornamenten verziert, wie wir ſie, aus denſelben Formen ſtammend, auf der oben erwähnten Doſe der Kaſſeler Sammlung kennen. Intereſſant iſt, daß bei der Anpaſſung dieſes, für die rechteckige Form komponierten Ornamentes an die ovale Deckelform, die alten Ecklöſungen im Rand noch erkennbar ſind. Dieſer kleine, ovale Deckel zeigt auf der Innenſeite vier leichtgeſchürzte, duftige Genien in eiſenroten und violetten Gewändern, mit fliegenden Schleiern und Blumen einem kleinen Rundtempel zueilend, während zwei Putten, die ihre Herkunft aus den Gaſſen der Kaſſeler Altſtadt nicht ganz verleugnen können, über ihnen flatternd, ſie begleiten. Eine ebenſo liebenswürdige, als auch charakteriſtiſche Schöpfung dieſes lebensfrohen, unermüdlichen Künſtlers.[1]

[1] Es möge hier noch eine große, trapezförmige Doſe der Sammlung v. Oſtermann erwähnt werden, die ſicher Kaſſeler Fabrikat, wahrſcheinlich auch eine Arbeit Eiſenträgers iſt. Die im Purpur der ſiebziger Jahre gemalten Bildchen, mit denen alle Flächen verziert ſind, haben große Verwandtſchaft, weniger in den Typen als in der Technik, mit den ſicheren Arbeiten des Künſtlers, da ſie jedoch nach Vorlagen kopiert zu ſein ſcheinen, ſo möchte ich ſie vorſichtig nur als Werkſtattsarbeit bezeichnen.

Die beiden im Kaſſeler Muſeum aufbewahrten Fließen der Fürſtenberger Fabrik mit den Bildniſſen des Herzogs Karl I. von Braunſchweig und ſeiner Gemahlin und die ſicher von derſelben Hand gemalten Porträts in Braunſchweig: Karl Wilhelm Ferdinand von Braunſchweig und ſeine Gemahlin, die Scherer (a. a. O., S. 76ff.) mit Vorbehalt dem aus Kaſſel ſtammenden Hofmaler Oeſt zuſchreibt, für Eiſenträger, deſſen Meiſterſchaft im Porträtfache wir nun kennengelernt haben, in Anſpruch zu nehmen, war naheliegend, doch mußte ich nach eingehendem Vergleich dieſe Hypotheſe wieder fallen laſſen.

Abb. 8. Kaſſeler Doſendeckel.
Landesmuſeum Kaſſel.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Öſtreichs Ausverkauf

Wenn die Nachrichten den Tatſachen entſprechen, daß kürzlich in einem Kabinettsrat beſchloſſen worden ſei, Kunſtwerke aus dem Beſitz des Staates zu verkaufen, um die notwendigen Lebensmitteleinfuhren zu bezahlen, dann iſt dies das Ende der öſtreichiſchen Kultur. Denn um wirklich einen halbwegs lohnenden Ausgleich für die hohen Koſten der ausländiſchen Lebensmittel zu ſchaffen, müßte ſchon an die Realiſierung ſolcher Objekte gedacht werden, deren Werte hoch in die Millionen gehen. Das wären aber keine Kunſtobjekte gleichgültiger Obſervanz, die da auf den Markt kämen, ſondern ein Teil vom alten öſtreichiſchen Kunſterbe, um das einſt die Welt Wien beneiden durfte. Wird aber dieſer verhängnisvolle Weg erſt einmal beſchritten, gibt es ſobald kein Zurück mehr; denn das halb verhungerte Wien giert nach ausländiſchen Lebensmitteln und auch der koſtbarſte Rubens wird kaum dazu ausreichen, die Morgenſuppe dieſer Millionenſtadt zu bezahlen. So furchtbar dieſer letzte kulturelle Bankrott auch ſein müßte, die Regierung Renner folgte damit doch nur jenen Fingerzeigen, die ihr längſt durch die Veräußerung des privaten Kunſtbeſitzes gegeben wurden. Es iſt ein offenes Geheimnis, daß ſeit Monaten bereits aus Öſtreich Kunſtwerte von vielen Millionen nach dem neutralen und ehemals feindlichen Auslande abwandern und daß mit dieſem wertvollen Beſitz international Kunſt „geſchoben“ wird, wobei ſich Agenten wie Händler die Taſchen füllen. Dieſe Auspauverung Öſtreichs iſt vielleicht das traurigſte Schauſpiel in einer Zeit, die längſt alle Sentimentalität verlernt hat, ein Symbol auf den Niedergang eines Volkes, wie es beſchämender für unſer Kulturgefühl kaum gedacht werden kann. Gibt es da kein Mittel?! —

Neuerdings will die Preſſe wiſſen, daß nächſtens die koſtbare Gobelins-Sammlung aus dem Beſitz des Kaiſerhauſes verkauft werden ſoll, die an 600 Stück umfaßt, meiſt Arbeiten aus dem Ende des 16. und dem 17. Jahrhundert, darunter einzelne Stücke, die an Qualität ihresgleichen ſuchen. Wenn es ſich hier nicht um eine jener unkontrollierbaren Senſationsnachrichten handelt, ſo darf man als ſicher annehmen, daß zuletzt Amerika der glückliche Beſitzer dieſes Schatzes ſein wird, für das jetzt die Hochkonjunktur beſteht, ſich des alten europäiſchen Kulturgutes zu bemächtigen. „Ein Königreich für ein Pferd.“ Nein — ein Van Dyck für einen Wagen mit Mehl. So geht Öſtreichs Sonne zur Neige. n.

Die Verwertung der preußiſchen Schlöſſer

behandelt Dr. Paul Hübner, der dem preußiſchen Finanzminiſterium angehört, in einem ſehr leſenswerten ausführlichen Beitrag, der kürzlich in Nr. 22 der Zeitſchrift „Die Glocke“ (Verlag für Sozialwiſſenſchaft G. m. b. H., Berlin SW 68) erſchien. Der Verfaſſer, der offenbar aus eigener Anſchauung alle jene Schlöſſer kennt, die aus dem preußiſchen Krongut nunmehr dem Staate zugefallen ſind, zeichnet in ſachlicher Form die Grundlinien auf, nach denen die weitere Verwertung dieſer Bauten unter Berückſichtigung der ſozialen Nöte der Zeit getätigt werden ſoll. Oberſter Leitgedanke ſeiner Darlegungen iſt dieſer: Das vorhandene Kulturgut als ſolches möglichſt zu ſchonen, es auf keinen Fall aber in übereilter Weiſe durch die Herrichtung für einen augenblicklichen vorübergehenden Nutzzweck zu ſchädigen oder gar zu vernichten. Rein kunſtpolitiſch verdient vor allem noch folgender Grundſatz der Hübnerſchen Betrachtung beſonders unterſtrichen zu werden: „Ermittlung der Verwendungszwecke, bei denen das Vorhandene möglichſt zweckmäßig ausgenutzt und entſprechend ſeiner Eigenart weiter verwandt wird, ſo wird es auch hier möglich ſein, gangbare Wege zu finden. Aber nirgends muß ſo wie hier allerpeinlichſte Sachlichkeit (ohne Seitenblicke auf augenblickliche politiſche Situationen) maßgebend ſein.“

Der Beitrag Dr. Hübners iſt wohl der wichtigſte, der bisher zu dem oft behandelten Thema erſchienen iſt und ſollte deshalb nicht der Aufmerkſamkeit unſerer Leſer entgehen.

Der Verkauf der Oldenburger Galerie

beſchäftigt noch immer ſehr lebhaft die öffentliche Meinung. Es ſcheint leider feſtzuſtehen, daß der ehemalige Großherzog wirklich den koſtbarſten Beſtandteil ſeiner Gemäldeſammlung nach Holland verkauft hat. Und wie die Zeitungen zu melden wiſſen, ſoll dieſer Teil, darunter die fünf Rembrandts, ein Rubens und drei oder vier der beſten Italiener, bereits nach Amerika unterwegs ſein, während etwa 200 Bilder, unter denen ſich die weniger bedeutenden altdeutſchen Werke befinden, vorläufig noch in Oldenburg zurückgeblieben ſind. Stimmen dieſe Meldungen mit den Tatſachen überein, dann

kann man wohl mit Recht ſagen, daß es ſich hier um einen Vorgang handelt, der wie kaum ein anderer den tiefen Zerfall unſeres Kulturgefühls illuſtriert. Mag dem Großherzog auch noch ſo ſehr das formale Recht zur Seite geſtanden haben, moraliſch iſt ſeine Tat zu verwerfen als ein trauriges Beiſpiel für die Rückſichtsloſigkeit, mit der ſelbſt noch im Zeitalter der Revolution gewiſſe Herren über die kulturellen Intereſſen des deutſchen Volkes hinweggehen.

Grünewalds Iſenheimer Altar

war am 27. September zum letztenmal in der Münchner alten Pinakothek zu ſehen. Während ſich oben in dem betreffenden Saale noch dichte Scharen andächtiger Beſucher drängten, um von dem größten Meiſterwerk deutſcher Kunſt Abſchied zu nehmen, warteten unten bereits die Packwagen zum Abtransport, die Grünewalds Werk nach dem nunmehr franzöſiſchen Elſaß entführen ſollten. Es ſcheint übrigens, daß die Befürchtung, die Franzoſen möchten dieſes Denkmal deutſcher Kunſt nach Paris bringen, unbegründet iſt, da die Stadt Kolmar als Eigentümerin des Schatzes ſich nicht ſo leicht von ihm trennen dürfte. Der Altar ſoll wiederum im Muſeum Unterlinden in Kolmar aufgeſtellt werden.

Bei dieſer Gelegenheit mag auf eine neue Publikation verwieſen werden, die eben erſt im Delphin-Verlag erſchienen iſt und Auguſt L. Mayer zum Verfaſſer hat. In dieſem Buch über Matthias Grünewald hat der Verfaſſer nicht nur die früheren Ergebniſſe der Forſchung (H. A. Schmid, Hagen u. a.) verarbeitet, ſondern auch durch eigene Reſultate ergänzt. Neben den Vorzügen des Textes, die auch an dieſer Stelle unterſtrichen werden ſollen, ſind vor allem die glänzenden Abbildungen zu erwähnen, von denen ganz beſonders die Detailaufnahmen ſtärkſten Eindruck hinterlaſſen. Der Preis des ſchönen Grünewald-Buches iſt mit M. 9.— (bzw. M. 11.— geb.) äußerſt niedrig zu nennen.

Vakanz an deutſchen Muſeen

Gegenwärtig ſind folgende Poſten zu beſetzen: Köln: Nach dem Ableben der beiden Direktoren am Wallraf-Richartz-Muſeum die leitende Stellung an dieſer Anſtalt. — Kiel: Nach dem Tode des leitenden Direktors Prof. Brandt wird ſoeben von der Stadt die Stelle des Nachfolgers ausgeſchrieben. — Halle a. S.: Die Berufung Profeſſor Sauerlandts als Leiter des Hamburger Muſeums für Kunſt und Gewerbe hat vorläufig das junge Hallenſer Muſeum verwaiſt hinterlaſſen. Bezüglich der Nachfolgerſchaft verlautet noch nichts Poſitives. — Stuttgart: Die Frage der Neuordnung der ſtaatlichen Kunſtſammlungen ſoll ſeit Wochen die maßgebenden Stellen in Stuttgart beſchäftigen. Nachdem man ſcheinbar den Gedanken der Berufung eines Generaldirektors aufgegeben hat, werden demnächſt die leitenden Poſten für das Muſeum der bildenden Künſte, die Altertümerſammlung, die moderne Galerie und die Kupferſtichſammlung zu beſetzen ſein. Eine kürzlich in der Preſſe erhobene Forderung verlangt die Berufung von vier Fachdirektoren, die ſich wie folgt in die Reſſorts teilen: Älteres Kunſtgewerbe, Archäologie und Münzkunde, alte Kunſt, neue Kunſt und Graphik. — Karlsruhe: Nach dem Rücktritt des achtzigjährigen Hans Thoma von der Leitung der ehemaligen Großherzoglichen Kunſtſammlung iſt auch dieſer Poſten zu beſetzen, der allerdings eine grundlegende, innere Reorganiſation des Karlsruher Muſeumsweſens zur Vorausſetzung hat. — Wiesbaden: Schon ſeit einigen Jahren ſucht die Stadt angeblich nach einem berufenen Direktor der ſtädtiſchen Galerie, der gleichzeitig auch die Leitung des Naſſauiſchen Kunſtvereins bzw. der Wiesbadener Geſellſchaft für bildende Kunſt zu übernehmen hätte. Fraglos wird die derzeitige Beſetzung der Stadt durch die Franzoſen die Erledigung dieſer Angelegenheit noch weiter hinausſchieben. — Endlich iſt auch der Poſten des Direktors am Lübecker Muſeum freigeworden, nachdem Prof. Schaefer die Berufung nach Köln als Leiter des dortigen Kunſtgewerbemuſeums angenommen hat.

Freie Lehrkanzeln für Kunſtgeſchichte

An deutſchen Univerſitäten und techniſchen Hochſchulen ſind zur Zeit die folgenden Ordinariate für Kunſtgeſchichte unbeſetzt bzw. ſoeben freigeworden: Charlottenburg: Durch den Tod von Max Georg Zimmermann. — Karlsruhe: Durch die Berufung von A. E. Brinckmann nach Roſtock. — Göttingen: Durch den Weggang von H. A. Schmid nach Baſel. — Außerdem ſind die Lehrſtühle an den neuen gegründeten Univerſitäten in Köln und Hamburg noch unbeſetzt.

Sammlungen

Baſel

Die Böcklin-Sammlung des Muſeums iſt dieſer Tage durch drei Leihgaben bereichert worden. Neben den unſern Kunſtfreunden vertrauten Gemälden des Meiſters ſind nun die folgenden bedeutenden Werke Böcklins ausgeſtellt: „Die ſterbende Kleopatra“, erſte Faſſung,

1872 entstanden, eine wahrhaft großartige Schöpfung von ganz eigenartigem farbigem Aufbau und mit ergreifendem, seelischem Ausdruck. Der reiche barocke Rahmen des Bildes ist vom Künstler selbst entworfen worden. — Dann „Altrömische Maifeier", in der zweiten Fassung von 1885, eine italienische Nacht mit Fackelschein. — Das dritte Bild ist die letzte der in Basel entstandenen Fassungen der „Nacht". Das Bild wurde 1870 gemalt, ist aber nicht identisch mit den beiden Fassungen, von denen A. v. Salis in seinen Erinnerungen spricht (Basler Jahrbuch). Das Bild stellt den Genius der Nacht dar, wie er, den schlafbringenden Mohn in der Hand, in gedämpftem Lichtschimmer über die dämmernde Erde schwebt.

Berlin

Das Kunstgewerbe-Museum veranstaltet im ersten Winterquartal (Oktober bis Dezember) in seinem Hörsaale folgende Vortragsreihen: 1. Prof. Dr. Oskar Fischel: Monumentale Kunst, acht Vorträge, Dienstags abends 8—9 Uhr, Beginn Dienstag, den 14. Oktober; 2. Prof. Dr. Hermann Schmitz: Kunst und Handwerk in Deutschland zur Zeit Dürers, acht Vorträge, Freitags abends 8—9 Uhr, Beginn Freitag, den 17. Oktober. Die Vorträge werden durch Lichtbilder und Ausstellungen erläutert; der Zutritt ist unentgeltlich.

Leipzig

Unter den letzten Neuerwerbungen des Museums für bildende Künste ragt das Werk von Max Liebermann. „Samson und Delila", hervor, dessentwegen sehr zu Unrecht eine lokale Kunstkritik opponieren zu müssen glaubte.

Ausstellungen

Düsseldorfer Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Düsseldorfer Museumsfrage — der wunde Punkt der niederrheinischen Kunststadt — ist heute nur mehr noch eine Raumfrage. Die seit der Übernahme der Direktion durch Koetschau durchgeführten Neuanschaffungen würden zusammen mit den alten übernommenen Beständen eine Galerie darstellen, deren sich Düsseldorf nicht zu schämen brauchte. Eine geschlossene Vorführung des gesamten Materials ist aber in den beschränkten und überdies ungünstigen Räumen der städtischen Kunsthalle leider unmöglich. So muß das meiste deponiert werden und es kann sich nur darum handeln, jeweils einen kleinen Teil der Gesamtbestände in Wechselausstellungen zu zeigen, bis eben das Gebäude der Kunstakademie, das als künftiges Museum vorgesehen ist, zur Verfügung steht.

Nach der endlichen Entfernung der riesigen Repräsentationsleinwand der „Schlacht von Worringen", die als scheinbar unvermeidliche — nebenbei reichlich zweifelhafte — Visitenkarte der Düsseldorfer Kunst jedem Besucher des Museums entgegenstarrte und den schon beschränkten Raum noch weiter verminderte, sind die vier oberen Säle der Kunsthalle — mehr steht nicht zur Verfügung — für Wechselausstellung in der erwähnten Art freigeworden, und als erste erscheint eine kurze Übersicht über die Düsseldorfer Malerei seit der Reorganisation der Akademie unter preußischer Herrschaft bis rund 1850. Vollständigkeit wurde natürlich nicht angestrebt, vielmehr kam es nur darauf an, in großen Zügen ein charakteristisches Bild dieser Epoche zu entwerfen. — Das Schwergewicht wurde dabei auf die Vorführung der Entwicklung der Landschaft gelegt, wo als die zentrale Persönlichkeit Schirmer erscheint. Ihm ist ein ganzer Saal eingeräumt. Neben den 26 biblischen Landschaften, die bislang ziemlich verwahrlost im unteren Geschoß der Kunsthalle hingen, jetzt aber nach trefflicher Reinigung einen höchst vorteilhaften Eindruck machen und zusammen mit einigen großen Landschaften der Mittel- und Spätzeit der Entwicklung des Künstlers ein eindrucksvolles Bild von dem großzügigen Kompositionsstil Schirmers vermitteln, fallen vor allem eine Anzahl sorgfältig ausgeführter Naturstudien ins Auge, die eine überraschende Unmittelbarkeit und Frische der Auffassung und Farbengebung erkennen lassen, eine bisher wenig beachtete Seite der Kunst dieses einflußreichen Führers der Düsseldorfer Landschaft. Ein kleineres Bild, „Wasserschloß", repräsentiert die romantische Frühepoche Schirmers, wo er noch unter dem Einflusse Lessings stand. Dieser ist leider nicht seiner Bedeutung entsprechend vertreten. Neben der bekannten großen „Belagerung" von 1848 bringt die Ausstellung nur ein ganz frühes Werk, ein „Bergkloster", das die große Bedeutung der Schinkelschen Vedutenmalerei für die Lessingsche Kunst erweist.

Um diese beiden Hauptmeister gruppieren sich die übrigen Düsseldorfer Landschafter der Epoche, so z. B. Wilhelm Pose und Bernhard Fries mit je einer großen italienischen komponierten Landschaft, August von Wille, der in einem kleinen Motiv aus Bacharach — echte Rheinromantik — eine fast an Spitzweg gemahnende koloristische Wirkung erreicht, Wilhelm Lasinsky mit einer Ansicht des Koblenzer Rat-

hauses, Carl Hilgers mit einigen seiner kleinen Winterbilder und vor allem Caspar Scheuren, dessen prachtvolle „romantische Landschaft“ mit zum Besten gehört, was dieser unermüdliche, wenn auch manchmal etwas oberflächliche Künstler geschaffen hat. Ferner bringt die Ausstellung von ihm noch ein malerisch höchst reizvolles „Kircheninterieur“, das zum Vergleich mit der koloristisch ebenfalls interessanten „Dorfkirche“ Andreas Achenbachs auffordert. Unter den übrigen Werken dieses Altmeisters der Düsseldorfer Landschaft ist dann noch besonders die „Ansicht der ehemaligen Akademie“ hervorzuheben, ein Werk, das in der schneidigen Schärfe und Korrektheit der Auffassung merkwürdig an die frühe Berliner Malerei erinnert. Überhaupt wäre es am Platze, die Düsseldorfer Landschafter dieser Epoche einmal als Architekturmaler näher zu untersuchen und so einen bisher weniger beachteten Zug ihrer Kunstrichtung zu charakterisieren. Wie bei Andreas so hat man auch bei Oswald Achenbach darauf verzichtet, die allgemein bekannten Dinge zu zeigen. So bringt die Ausstellung von ihm vor allem ein Interieur-Bild „Zimmer bei Lampenbeleuchtung“, das in seiner überraschend impressionistischen Behandlung schon vor zwei Jahren auf der Ausstellung von „Aquarellen und Skizzen Oswald Achenbachs“ die Aufmerksamkeit auf sich zog.

Neben der Landschaft nimmt das Porträt das Interesse in besonderer Weise in Anspruch. Zunächst Cornelius mit einem großen „Bildnis von Georg Teichmann“. Das Werk ist aus seiner Frühzeit, überraschend gut gemalt und erinnert auffallend an gleichzeitige englische Arbeiten. Dann zwei Porträts von Kolbe, treffliche Leistungen. Ebenso zeigt sich Schadow als Bildnismaler von seiner besten Seite. Besonders eindrucksvoll erscheinen die beiden Porträts des Ehepaares Schnitzler und der groß aufgefaßte Kopf Immermanns. Endlich Carl Sohn. Seine Bildnisse gehören zweifellos zum Besten, was auf diesem Gebiet in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts überhaupt entstanden ist. Die großzügige und glänzende Behandlung, die wirksame und geschlossene Bildhaltung erheben zusammen mit der sicheren Charakteristik des Dargestellten seine Porträts zu einer Höhe, die damals in Düsseldorf keiner, im übrigen Deutschland nur wenige erreichten. Besonders die Bildnisse der beiden Maler Wilhelm Köhler und Henry Ritter stellen Leistungen ersten Ranges dar. Neben Sohn treten die übrigen Arbeiten im Porträtfach zurück. Besonders genannt seien nur noch ein weich und flockig gemaltes Bildnis des Malers Happel von Ludwig Descondres und ein Reiterporträt von der Hand Leutzes, das nun freilich als rein malerisches Kunstwerk das Beste darstellt, was die ganze Ausstellung bietet.

Von dem einstmals so berühmten Düsseldorfer Genre erscheint das meiste für die heutige Kunstauffassung ungenießbar. So ist diese Bildart auch verhältnismäßig schwach vertreten. Neben Schrödter, von dem außer einem — übrigens reichlich mittelmäßigen — Don Quichote-Motiv ein frisch gemaltes Kinderbild mit dem alten Burgplatz von Düsseldorf im Hintergrund zu sehen ist und Jordan, der in einem recht ungünstigen Lichte erscheint, erzielt Hasenklever mit seiner großen „Weinprobe“ noch den besten Erfolg. Das Werk stellt trotz aller Mängel eine beachtenswerte Leistung dar und ein kleiner Kopf — ebenfalls von Hasenklever — ist nur geeignet, den günstigen Eindruck zu erhöhen. Allerdings ist das letzte Stück geradezu raffiniert gerahmt. Knaus und Vautier führen dann schon über die zeitlichen Grenzen der in der Ausstellung vertretenen Epoche hinauf und deuten in eine neue Periode.— Naturgemäß konnten auch die Historienmaler religiöser und profaner Richtung nur in beschränkter Auswahl gezeigt werden. Für diesen Mangel quantitativer Art entschädigt jedoch reichlich eine geradezu verblüffende Entdeckung. Von Cornelius ist ein größeres Votivbild „In memoriam“ zu sehen, wahrscheinlich ungefähr gleichzeitig mit dem oben erwähnten Porträt: Ein kleiner Kinderengel, der gegen Himmel fliegt, aus dem sich ein gelbliches Licht ergießt, während unten eine weite Landschaft sich ausbreitet. Die Erinnerung an Runge taucht unwillkürlich auf, nur daß Cornelius den Hamburger Romantiker an malerischer Qualität weit übertrifft. Auf Grund dieser eigenartigen Leistung und des „Georg Teichmann“, dürfte es jedenfalls angezeigt erscheinen, das Oeuvre des jungen Cornelius auf verwandte Arbeiten hin näher zu untersuchen und dann vielleicht das landläufige Urteil über ihn doch etwas zu revidieren. — Von religiösen Historienmalern der Schadow-Schule sind zu nennen Theodor Mintrop und Wilhelm Köhler, die in charakteristischen Werken gezeigt werden. Nicht seiner Bedeutung entsprechend ist der Nazarener-Kreis vertreten. Fast als einziger erscheint mit einem allerdings außerordentlich guten Bild Carl Müller. Ebenso ist die Übersicht über die profane Historie äußerst lückenhaft. Von Lessing und Leutze werden historische Studienköpfe gezeigt, von Rethel zwei nicht allzu bedeutende Kaisergestalten. Allein Carl Sohn ist mit einem großen Bild „Tasso und die beiden Leonoren“ und einer kühn gemalten kleineren „Loreley“ recht eindrucksvoll vertreten, wenn er

auch die Höhe seiner Porträts in diesen Werken nicht erreicht.

Einen Ersatz für die Lückenhaftigkeit in Historie und Genre bietet eine Sammlung von Handzeichnungen, die in einem besonderen Saale vorgeführt wird, rein kunsthistorisch vielleicht der interessanteste Teil der Ausstellung. Cornelius, Bendemann, Deger, Müller, Mintrop, Rethel, Mücke, Camphausen, Schrödter u. a. erscheinen mit charakteristischen Blättern. Aber auch die Landschaft ist durch Schirmer, Weber, Scheuren, Happel, Lasinsky, Schulten, um nur einige Namen zu nennen, gut vertreten.

Zum Schluß eine lokale Bemerkung. Gewisse Kreise in Düsseldorf — darunter auch solche der Künstlerschaft — inszenieren seit einiger Zeit in systematischer Weise Angriffe gegen den Galerie-Direktor und seinen Assistenten. Als Beweggründe dieser Campagne werden u. a. angegeben, die Galerieleitung stehe der heimischen Malerei fremd gegenüber und fördere zu deren Ungunsten neue, dem Düsseldorfer Kunstcharakter widerstrebende Richtungen. Man mag über diese Dinge seine eigene Meinung haben, könnte auch boshaft fragen, ob die Düsseldorfer Malerei nicht einer gewissen Auffrischung durch neue „Richtungen" bedürfe: jedenfalls wirft es aber auf die Herrschaften, die jene Angriffe mit so anerkennenswertem Eifer betreiben, ein bezeichnendes Licht, daß sie kein Wort der Anerkennung für die oben besprochene Ausstellung, die doch eine wirklich positive Leistung für die Düsseldorfer Kunstgeschichte ist, finden können.

H. W. H.

Jubiläum der Kunstakademie zu Düsseldorf

Zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Neugründung der Kunstakademie zu Düsseldorf am 1. November 1919 sind verschiedene künstlerische und literarische Veranstaltungen vorgesehen. Der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" wird in seinem neuen Ausstellungsgebäude, dem ehemaligen Kunstsalon Eduard Schulte auf dem Hindenburgwall, eine Schau „Zur Geschichte der Düsseldorfer Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert" und damit, wenn bei der Überfülle des Materials auch in großen Umrissen nur, ein wichtiges, bisher aber in seiner künstlerischen Bedeutung kaum richtig gewürdigtes Kapitel der Geschichte der Düsseldorfer Kunst zum ersten Male vorführen. Außerdem wird der Verein am Jubiläumstage seinen Mitgliedern den zweiten Band der „Baukunst am Niederrhein" von Prof. Dr. Richard Klapheck überreichen lassen.

Die Kunstakademie wird aus ihrer reichen, fast 15000 Stücke zählenden Sammlung von Handzeichnungen alter Meister die wertvollsten Blätter, darunter Originalarbeiten von Rembrandt, Rubens, van Dyck, Jordaens, Breughel, Caspar Dughet gen. Poussin, Altdorfer, Raffael, Michelangelo, Giulio Romano, Fra Filippo Lippo, Fra Bartolomeo u. a. in einer wissenschaftlich und künstlerisch interessanten Auslese zu einer mehrwöchentlichen Ausstellung vereinigen. Der Verlag Ernst Wasmuth, Berlin, wird zu Ehren des Jubiläums aus der umfangreichen Sammlung architektonischer und dekorativer Originalentwürfe des 18. Jahrhunderts im Besitze der Akademie die Hauptstücke in einem Sonderdoppelheft seiner „Monatshefte für Baukunst" veröffentlichen. Außer den Glanzstücken der Gemäldegalerie der Akademie, den Rubens, Frans Hals, Botticelli, Cranach, Everdingen, Cima da Conegliano usw., sind aus Ausstellungsraummangel die überreichen, fast kaum bekannten, aber höchst wertvollen Kunstschätze der Düsseldorfer Akademie bisher leider dem Publikum nicht zugänglich gewesen. Erst nach Fertigstellung des Akademiegebäudes und mit Überweisung des alten Baues an die Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf können auch die Akademieschätze in den Besitz der Stadt und damit der Allgemeinheit übergehen. Von dem Direktor der städtischen Kunstsammlungen, Karl Koetschau, erscheimt zum Akademie-Jubiläum eine reich ausgestattete Publikation über Adolf Schrödters bisher unveröffentlichten Zeichnungen zu „Zachariae Renommisten" und von dem Sekretär der Akademie, Richard Klapheck, der erste Band der „Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie", der die Düsseldorfer Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert (den heutigen Kern der alten Pinakothek und wesentliche Prunkstücke des Bayerischen Nationalmuseums und der ehemaligen Kgl. Schlösser in München) und die im Anschluß an die Sammlungen in Düsseldorf gegründete „Kurfürstliche Maler-, Bildhauer- und Baukunstakademie" behandeln wird.

Neue Kunst in Ostpreußen

In der Kunsthalle zu Königsberg i. Pr. wurde eine Ausstellung von Werken ostpreußischer Künstler eröffnet, die eine neue und wesentliche Entwicklung für das Kunstleben im Osten bedeutet. Bisher hörte man von der bildenden Kunst dort oben so gut wie gar nichts, auch das Bestehen der Königsberger Kunstakademie wurde nur vereinzelt bei sehr wenigen Gelegenheiten erwähnt. Junge Talente fanden dort nicht den Boden zur ungestört freien Entwicklung, so zogen

sie denn frühzeitig zu günstigeren Stätten, wo sie Förderung und Unterstützung finden konnten: bei manchem der heute wesentlich Schaffenden müssen wir uns ihrer ursprünglichen ostpreußischen Heimat erinnern.

Die jetzige Kunstausstellung, veranstaltet vom wirtschaftlichen Verband bildender Künstler Nordostdeutschlands, setzt sich bewußt in Gegensatz zu den bisher in Königsberg gezeigten Ausstellungen des durchaus durchschnittlichen Kunstvereins. Es erscheinen zum ersten Male moderne Künstler — junge Maler — die der Ausstellung ein frisches, kräftiges Gepräge geben und mit ihren Werken ernstlich dokumentieren, daß in Zukunft auch mit einem starken ostpreußischen Malerkreis zu rechnen sein wird. Der Verband, der die Ausstellung veranstaltet, ist noch jung in seinem Bestehen und kann deshalb auch nicht für eine ausnahmslos bedeutende Qualität seiner Mitglieder garantieren; eine Reihe der gezeigten Werke bietet daher nichts Wesentliches. Nachhaltigstes Interesse muß aber auf die freie ostpreußische Künstlervereinigung „Ring" gerichtet werden, in der sich starke Talente zusammengefunden haben. Sie haben als erste auf entferntem Posten den Mut besessen, mit ihren Werken, die in ihrer Heimat nach dem Worte „der Prophet gilt nichts in seinem Lande" noch sehr angefeindet werden, geschlossen an die Öffentlichkeit zu treten, und haben damit unbewußt eine Tat von Bedeutung für das östliche Kunstleben getan. Kuhnau, Kolde, Freymuth, Buchholz — das sind einige der Namen, die noch weiterhin auf sich aufmerksam machen werden. Der „Ring" umfaßt Künstler, die man zum Expressionismus rechnen muß, doch nichts ist bei diesen jungen Ostpreußen zur Schablone oder zu Äußerlichkeiten erstarrt. Tiefe Innerlichkeit, gesunde, ergreifende Farbe, Wahrhaftigkeit scheint ihnen ihre herbe Heimat gegeben zu haben.

Werke des „Ringes" sollen demnächst auch in Berlin gezeigt werden; der gute Anfang des jungen Bundes verheißt fördernde Entwicklung.

B. W. Reimann.

Darmstädter Sezession

Die Ausstellung, die demnächst auch die Runde durch Deutschland macht, ist in der Hauptsache ein Werk jener kleinen Gemeinde junger Künstler, die literarisch ihren Mittelpunkt etwa in Kasimir Edschmid und Wilhelm Michel erkennen. Der Kreis bildender Künstler selbst, der hier zum erstenmal geschlossen vor die Öffentlichkeit tritt, umfaßt den jungen temperamentvollen Nachwuchs aus Darmstadt, Frankfurt, Worms und der weiteren Umgebung und dazu einige deutsche Künstler von Ruf, die sich wie Meidner oder Hoetger aus Überzeugung diesem Kreis von Schaffenden angeschlossen haben. Da über die Veranstaltung demnächst an dieser Stelle in einem ausführlichen illustrierten Beitrag gesprochen werden soll, genügt es vorläufig, das Resultat als solches zu kennzeichnen. Überflüssig zu sagen, daß eine Kunstschau, auf der etwa der Darmstädter Gunschmann oder der Münchner Josef Eberz hervortreten und die außerdem noch ein Dutzend der besten jungen Talente wie Reinhold Ewald, Edmund Fabry, Ewald Dülberg, dazu Arbeiten der Bildhauer Adam Antes, des Wiesbadener Hensler und des begabten Well Habicht zeigt, schon von sich aus auf stärkste Resonanz bei dem wirklich kunstgebildeten Publikum zählen kann. So hat sich denn auch diese erste Ausstellung bei der Kritik eines besonderen Erfolges zu erfreuen und es ist zu hoffen, daß ihre Vorführung in den großen deutschen Kunstzentren dem jungen Unternehmen auch einen starken pekuniären Rückhalt gibt. Für Darmstadt ist das Unternehmen von symptomatischer Wichtigkeit. Denn der Zusammenschluß dieser Jugend bedeutet in der Tat die Auflockerung eines längst steril gewordenen Bodens.

r.

Berlin

Die Akademie der Künste stellt ihre Ausstellungsräume für November und Dezember d. Js. dem Ausschuß der ehemals feldgrauen bildenden Künstler für eine Ausstellung von Werken feldgrauer und aus der Gefangenschaft zurückgekehrter Künstler zur Verfügung. Die Überlassung der Räume erfolgt mit Rücksicht auf den sozialen Zweck der Veranstaltung. Ihre für diese Monate geplante Bildnisausstellung, für die schon zahlreiche Meldungen eingegangen sind, hat die Akademie auf den Anfang des nächsten Jahres verschoben.

Dresden

Emil Richter veranstaltet vom 15. Oktober bis 1. November eine Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen von E. v. Gerliczy: „Aus dem Osten: Menschen, Tiere und Landschaften" und Graphik von Walter Jund.

Innsbruck

Das Ferdinandeum veranstaltet gegenwärtig in Erinnerung an den achtzigsten Todestag von Joseph Anton Koch eine Gedächtnis-Ausstellung des Künstlers, von dem das Vorwort sagt: „Daß er zwar zu den hervorragendsten Künstlern Tirols, im Lande selbst aber zu den Unbekanntesten gehört." Die Ausstellung vereinigt 30 Nummern von Gemälden und Zeich-

nungen Kochs, von denen ein Teil schon auf der deutschen Jahrhundertausstellung 1906 gezeigt wurde. Unter den Ölgemälden müssen die heiligen drei Könige (um 1800), eine in Rom 1817 entstandene Landschaft aus dem Berner Oberland, dann der Tiroler Landsturm (1819) und vor allem auch das Bild „Serpentara bei Olevano" genannt werden, die immer Hauptwerke der Kunst dieses Deutsch-Römers bleiben. b.

Köln

Der Kunstsalon Hermann Abels bringt in diesem Monat seine zweite Ausstellung graphischer Kunst. Das Hauptinteresse ist dem Altmeister Hans Thoma gewidmet. Von figürlichen Motiven sind besonders zu erwähnen: Mondaufgang (1859), Alter und Tod (1915), Mann mit Vogelbauer (1917) sowie eine vorzügliche Handzeichnung aus dem Jahre 1916. An landschaftlichen Motiven: „Schwarzwaldlandschaft bei beginnendem Regen" (1902), Wonne des Fliegens (1910) sowie die Gerbermühle in Frankfurt a. M. Des Künstlers letzte Radierung, sein Selbstporträt, das er zu seinem 80. Geburtstag radiert hat, dürfte interessieren.

Hübsche Blättchen bietet auch Prof. Peter Halm, dessen Ansichten aus der Bodenseegegend, „Blick auf die Insel Reichenau", Seeufer bei Konstanz usw., sympathisch berühren. Die linear, stärksten, frischesten Blätter sind wohl seine Motive aus Venedig „Plazzo Darius" und „Casa Desdemona".

Prof. A. Schinnerer zeigt gute Graphik aus den letzten 15 Jahren von 1904—1919. Schlichte Landschaften mit weiten Fernen und einfache Einzelszenen sind das schönste, das er uns bietet. Vorzüglich gelungen ist die sparsame Anwendung der Mittel.

Ferner sind Blätter von Hollenberg zu sehen.

München

Die 5. Gesamtausstellung der Galerie Hans Goltz wurde Anfang Oktober neu gehängt. Ein großer Teil der September-Ausstellung wurde verkauft. Eines der Hauptwerke: Kokoschka, Mädchen mit Papagei, ging aus Wiener Privatbesitz in eine bekannte norddeutsche Privatsammlung über. Außerdem wurden verkauft Gemälde von Bloch, Davringhausen, Derain, Eberz (2), Feininger, Müller, Heckel, Herbin, Kars, Kirchner, Klee, Mense, Schrimpf, Plastiken von Bechtejeff und Modigliani sowie eine Negerplastik. Graphik und Mappenwerke wurden in ganz bedeutendem Umfange abgesetzt, hauptsächlich von Achmann, Bloch, Barlach, Caspar, Davringhausen, Eberz, Grosz, Hacker, Heckel, Helbig, Klee, Kokoschka, Kubin, Laurencin, Marc, Schiele, Schrimpf, Seehaus.

Für die junge Kunst bedeuten diese Tatsachen einen schönen Erfolg, zumal auch das Ausland kein geringes Interesse für die Werke der jüngeren deutschen Künstler bekundet hat. b.—

Am 11. Oktober eröffnete die Galerie Caspari eine Gesamtausstellung von alten und neuen Werken des Bildhauers Edwin Scharff.

Im Graphischen Kabinett der Modernen Galerie (Thannhauser) wurde eine Ausstellung der neuen graphischen Arbeiten von Robert Genin (Handzeichnungen, Radierungen und Lithographien) eröffnet.

Von Künstlern und Gelehrten

Ernst Lemberger †

der in Cicerone eine Folge von Beiträgen zur Geschichte der Miniaturmalerei veröffentlicht hat, ist kürzlich nach langer und schwerer Krankheit in Berlin gestorben. Gehörte Lemberger auch nicht zu den eigentlichen Kunstgelehrten strengster Observanz, so sind doch seine Verdienste um die Geschichte der Miniatur unbedingt feststehend. Sein Handbuch der Miniaturmalerei ist auch heute noch die Grundlage für die weitere Erforschung eines umfangreichen Gebietes, von dem man immer noch zu wenig weiß. Die Fülle des hier vereinigten Materials an Künstlernamen, Lebensdaten und Werken ist, wenn auch im einzelnen nicht immer zuverlässig, doch eine erstaunliche Leistung, der an Wert auch die später durch Lemberger besorgten zahlreichen Prachtausgaben zur Miniaturmalerei nicht gleichgestellt werden können, obwohl gerade diese Bände vor allem ihr Teil dazu beigetragen haben, die Sammler anzuregen und die Kenntnis der Miniatur weiten Kreisen zu vermitteln.

Berlin

Prof. Lovis Corinth, der seit Jahren an der Malschule von Lewin-Funke unterrichtete, hat diese Tätigkeit nunmehr endgültig aufgegeben.

E. R. Weiß, dessen Berufung als Leiter der Karlsruher Kunstgewerbeschule wir kürzlich meldeten, hat sich nun doch entschlossen, in Berlin zu bleiben. Auch Karl Hofer, der ebenfalls als Lehrer nach Karlsruhe gehen sollte, wird diesem Ruf keine Folge leisten. Der Berliner Bildhauer Richard Langer hat dagegen eine Berufung als Lehrer an die Düsseldorfer Kunstakademie angenommen.

Der verdienten Käthe Kollwitz hat das preußische Kultusministerium den Professortitel verliehen.

Dresden

Der Berliner Maler und Illuſtrator Paul Scheurich erhielt eine Berufung an die Dresdner Kunſtakademie, an die kürzlich mit Kokoſchka ebenfalls der Maler Richard Dreher berufen wurde. Es hat demnach den Anſchein, daß man in Dresden ſehr eifrig beſtrebt iſt, das alte Gefäß der Akademie mit neuem Geiſt zu füllen.

Im Zuſammenhang mit dieſen Nachrichten intereſſiert die Feſtſtellung, daß Eugen Bracht kürzlich, ſiebenundſiebzigjährig, ſein Lehramt an der Dresdner Akademie niedergelegt hat, das er ſeit 1902 inne hatte.

Göttingen

Wie verlautet, hat Prof. Dr. V. C. Habicht, Privatdozent an der techniſchen Hochſchule in Hannover, einen Ruf als Ordinarius für Kunſtgeſchichte an die Univerſität Göttingen als Nachfolger des nach Baſel berufenen Prof. H. A. Schmid erhalten. Prof. Habicht, von dem in dieſen Tagen der vierte Band ſeiner Beiträge zur niederſächſiſchen Kunſtgeſchichte, eine grundlegende Darſtellung der mittelalterlichen Malerei Niederſachſens, erſcheint, war ſchon als Kenner dieſes Kunſtkreiſes für die Lehrkanzel der Landesuniverſität Hannover beſonders prädeſtiniert. Er gehört zu den wenigen Kunſthiſtorikern, die auch dem Werden der modernen Kunſt aktive Teilnahme entgegenbringen. In dieſem Sinne hat er ſeit Jahren in Stadt und Provinz Hannover durch ſeine Vortragstätigkeit ſtärkſte Reſonanz gefunden.

München

Die neugeſchaffene Direktion für die Muſeen und Sammlungen des vormaligen Krongutes wurde dem bisherigen Konſervator am bayriſchen Nationalmuſeum, Prof. Dr. Friedrich Hofmann, übertragen.

Daß man ſich in Bayern dazu entſchloſſen hat, das an den Volksſtaat gefallene Krongut einem beſonderen Dezernat zu unterſtellen und an die Spitze desſelben einen kenntnisreichen Fachgelehrten zu berufen, verdient beſondere Anerkennung. Auch die Verwaltung des ehemaligen Krongutes in Preußen würde die gleiche Einrichtung ohne weiteres rechtfertigen.

Dr. Rudolph Oldenbourg, Aſſiſtent an den ſtaatlichen Gemäldeſammlungen in München, hat ſich an der dortigen techniſchen Hochſchule für neuere Kunſtgeſchichte habilitiert.

Roſtock

Prof. A. E. Brinckmann, dem kürzlich das Ordinariat für Kunſtgeſchichte an der techniſchen Hochſchule in Karlsruhe angeboten war, hat einen Ruf an die Univerſität Roſtock erhalten, um dort den neugegründeten Lehrſtuhl für Kunſtgeſchichte zu übernehmen.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Die Drucke der Marées-Geſellſchaft

Über die in Vorbereitung befindliche dritte Reihe der vorbildlichen Veröffentlichungen dieſer, von Meier-Graefe geleiteten Geſellſchaft gibt ein ſoeben erſchienener Buchproſpekt, deſſen äußere Aufmachung als ein Meiſterwerk neuzeitlicher Buchkunſt angeſprochen werden kann, näheren Aufſchluß. Das Heft vereinigt einige koſtbare Proben ſatztechniſcher und illuſtrativer Art aus den in Vorbereitung befindlichen Veröffentlichungen und wird zweifellos ſeinen Zweck erreichen, neue Freunde der Marées-Geſellſchaft zu werben. Als Werke, die in der dritten Reihe der Marées-Drucke erſchienen, ſeien titelmäßig hier genannt:

I. BÜCHER

Elfter Druck
Friedrich von Schlegel
Lucinde
Illuſtriert mit Original-Holzſchnitten von
Walter Teutſch

Zwölfter Druck
Archim von Arnim
Fürſt Ganzgott
und Sänger Halbgott
Illuſtriert mit Original-Steindrucken von
Max Neumann

II. MAPPENWERKE

Dreizehnter Druck
Max Beckmann
Geſichter
Neunzehn Original-Radierungen
Text von
Julius Meier-Graefe

Vierzehnter Druck
Delacroix und Géricault
Vierzehn Aquarelle und Zeichnungen
Text von
Julius Meier-Graefe

Fünfzehnter Druck
Vincent van Gogh
Sechzehn Aquarelle und Zeichnungen
Text von
Oskar Hagen

Sechzehnter Druck
Die deutſche Skizzenmappe
Achtzig Aquarelle u. Zeichnungen deutſcher Meiſter vom achtzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart
Text von
Hermann Uhde-Bernays.

Seewalds „Robinſon-Cruſoe"

Im Goltz-Verlag erſchien eine Ausgabe des berühmten Abenteurerromanes nach der älteſten deutſchen Überſetzung von L. F. Viſcher aus dem Jahre 1720, zu der Richard Seewald 80 Zeichnungen beigeſteuert hat, die in Fakſimile reproduziert wurden. Das Werk in Großquart, aus der Tiemann-Fraktur geſetzt, erſcheint in einer einmaligen Auflage von 500 numerierten Exemplaren.

Ausgabe A: Nr. 1—20 auf ſtarkem, echten van Geldern mit zwei Originallithographien von R Seewald, vom Künſtler handkoloriert und ſigniert. In ganz Kalbleder bei Ebert, München, mit der Hand gebunden, einſchließlich Luxusſteuer Mk. 750.—.

Ausgabe B: Nr. 21—100 auf feinſtem handgeſchöpften Bütten, die beiden Lithographien nicht koloriert. In ganz Kalbleder bei Ebert, München, mit der Hand gebunden, einſchließlich Luxusſteuer Mk. 600.—.

Ausgabe C: Nr. 101—500 auf gutem deutſchen Bütten ohne die Lithographien. In vornehmem Halblederband gebunden Mk. 200.—.

Es muß noch erwähnt werden, daß Seewald ſich ausgezeichnet als Künſtler in die Phantaſtik dieſes Romans eingelebt und Zeichnungen von ſtärkſtem expreſſioniſtiſchen Stimmungsgehalt geſchaffen hat.

Raskolnikoff

Als 2. Werk der Galerie Alfred Flechtheim-Düſſeldorf erſchien ſoeben eine Mappe mit zehn Steinzeichnungen von Max Burchartz, der P. E. Küppers ein Vorwort mitgegeben hat. In Burchartz, der gegenwärtig im graphiſchen Kabinett Dr. Koch in Düſſeldorf eine Kollektivausſtellung ſeiner graphiſchen Arbeiten zeigt, begrüßen wir eine Perſönlichkeit von Eigenart und hoher ſchöpferiſcher Begabung. Die Steinzeichnungen zu „Raskolnikoff" haben nicht nur den Geiſt Doſtojewſkis wundervoll erfaßt, ſondern auch formal in einen ſpirituellen Rahmen gezwungen, deſſen Eindruck überwältigt. Küppers betont ſehr richtig: „Hier iſt das Weſenhafte, das hinter den Dingen ſteht, das Eigentliche, das unbeſchreiblich Schickſalhafte, das erhaben iſt über den unabläſſigen Fluß des Geſchehens." Die Mappe erſcheint in einer Geſamtauflage von 100 Exemplaren.

Nr. 1—30: Die Zeichnungen auf handgeſchöpften Zandersbütten, die Mappe in Halbpergament.

Nr. 31—100: Die Zeichnungen auf Japanbütten, die Mappe in Halbleinen. Jede Mappe und jedes einzelne Blatt iſt vom Künſtler handſchriftlich gezeichnet und numeriert, die Steine ſind abgeſchliffen.

Neue Bücher und Zeitſchriften

Paul Clemen, Kunſtſchutz im Kriege

Bd. I. Leipzig, Seemann. 1919. Mit 120 Abbildungen.

Berichte über den Zuſtand der Kunſtdenkmäler auf dem weſtlichen Kriegsſchauplatz, über deutſche und gegneriſche Maßnahmen zu ihrem Schutz und ihrer Rettung. Die einzelnen Aufſätze verteilen ſich faſt zur Hälfte auf Clemen ſelbſt ſowie auf v. Falke, Berſu, Demmler und Grautoff; den Schluß bildet eine völkerrechtliche Unterſuchung des Denkmälerſchutzes von F. Jeruſalem. P. F. S.

Das Inſelſchiff

Unter dieſem Titel beabſichtigt der Inſelverlag eine Zweimonatsſchrift für ſeine Freunde herauszubringen. Einen Mittelpunkt der Ideen und Pläne des bekannten Verlages zu ſchaffen, ſoll die Aufgabe dieſer jungen Zeitſchrift ſein. Das erſte Heft mit Beiträgen von Hofmannsthal, Rilke, Witkowſki, Mombert und anderen erſcheint Ende dieſes Monats. Der Preis des Jahrgangs beträgt M. 5.—, des einzelnen Heftes M. 1.—.

Verſchiedenes

Diebſtahl vom Riemenſchneider-Altar in Creglingen

In der alten Herrgottskirche auf dem Friedhof zu Creglingen iſt kürzlich nächtlicherweile eingebrochen worden. Die Diebe haben nicht nur einige Teile der Predella vom Altar Tillmann Riemenſchneiders entwendet, ſondern auch zwei Gruppen aus dem Mittelſtück des Mühlholzerſchen Seitenaltars und fünf Figuren geſtohlen, die zu dieſen beiden Altarwerken gehörten. Da die entwendeten Kunſtgegenſtände wahrſcheinlich im Handel angeboten werden dürften, ſei dieſer beſonders gewarnt.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Sammlungen Baron zu Rhein †, Würzburg

Am 4. und 5. November 1919 gelangen in der Galerie Helbing, München, die Sammlungen Baron zu Rhein †, Würzburg, zur Versteigerung. Der ca. 650 Nummern umfassende Katalog teilt die Sammlung in fünf Abschnitte: Antiquitäten, Möbel, Miniaturen, alte Gemälde, Bücher und Handschriften ein. Das Porzellan entstammt zum größten Teil den Manufakturen Höchst, Frankenthal, Ludwigsburg, Meißen, Ansbach, Nymphenburg, Kloster Veilsdorf, Zürich. Einige ostasiatische Erzeugnisse und Dammer Fayencen beschließen die Keramik. Unter den Metallen sind vor allem Silberarbeiten aus Augsburg, Nürnberg, Braunschweig und Straßburg vertreten. Es befinden sich darunter Pokale, Schalen, Standleuchter von Wolfg. John, Joh. P. Strehle, Georg Bierfreund usw. Anschließend folgen Arbeiten in Eisen, Zinn und Messing.

Die zweite Abteilung bilden Möbel und Einrichtungsgegenstände, meist süddeutscher und fränkischer Provenienz, darunter eine Truhe mit reicher Einlegearbeit und heraldischem Schmuck aus dem Jahre 1616; ein schöner Architekturschrank um 1600, einige Ulmer Halbschränke des 17. Jahrh., ein Frankfurter Schrank, Kommoden und Lehnstühle des 18. Jahrh. Die Einrichtungsgegenstände enthalten eine Reihe größerer und kleiner Konsolen des 17. und 18. Jahrh., eine kleine Truhe um 1631 usw. Die Überleitung zu den Gemälden bilden ungefähr 100 Miniaturen; außer einigen englischen und französischen meist deutsche Arbeiten des 17. bis 19. Jahrh. Das meiste Interesse dürfte die vierte Abteilung — alte Gemälde — mit Werken deutscher, französischer und holländischer Schulen beanspruchen. Luc. Cranach d. J. ist mit einem vorzüglichen Porträt des Ansbacher Ratsherrn Andreas Musmann vertreten; seiner Schule entstammt ein Werk „Abschied Christi von seiner Mutter". In den Kreis der Manieristen führt uns ein Hans Rottenhammer zugeschriebenes Gemälde „Die neun Musen". Unter den deutschen Werken späterer Zeit befinden sich zwei Landschaften aus der Schule Ch. W. Hamiltons „Die vier Jahreszeiten", Arbeiten des von Lancret beeinflußten Künstlers, zwei Stilleben von Amand Wink, Landschaften von Leopold Rottmann und R. Zimmermann. Besonders reich sind die Italiener vertreten. Es finden sich darunter eine Antonio Allegri gen. Correggio zugeschriebene „Vermählung der hl. Katharina" (s. Abb. S. 673), ferner „Johannes besucht den Jesusknaben"; dann Francesco Mazzola zugeschrieben „Hl. Familie", eine „Beweinung Christi" in der Art Caravaggios und drei vorzügliche Landschaften, wohl Arbeiten des Antonio Canale. Die französischen Schulen sind durch einen „Cruzifixus" in der Art des Le Brun, eine Landschaft um 1700, zwei Allegorien „Malerei und Plastik" und zwei Porträts, Ch. J. Nattiers zugeschrieben, vertreten. Unter den holländischen und niederländischen Arbeiten befinden sich u. a. Werke von All. van Everdingen, M. Hondecoeter, J. v. Huysum, Elias Vonck, van de Velde. Den Schluß der Sammlungen bilden Handschriften und Bücher. Die Handschriften, deutsche und französische Arbeiten, entstammen fast ausschließlich dem 15. Jahrhundert.

Berlin

Martin Brandenburgs künstlerischer Nachlaß soll, wie man uns mitteilt, im November im Künstlerhaus zur Versteigerung kommen.

Frankfurt a. M.

Der künstlerische Nachlaß von Professor F. Ernst Morgenstern wird am 25. November im Frankfurter Kunstverein versteigert. Ein reich illustrierter Katalog über diese Kunstauktion ist in Vorbereitung.

London

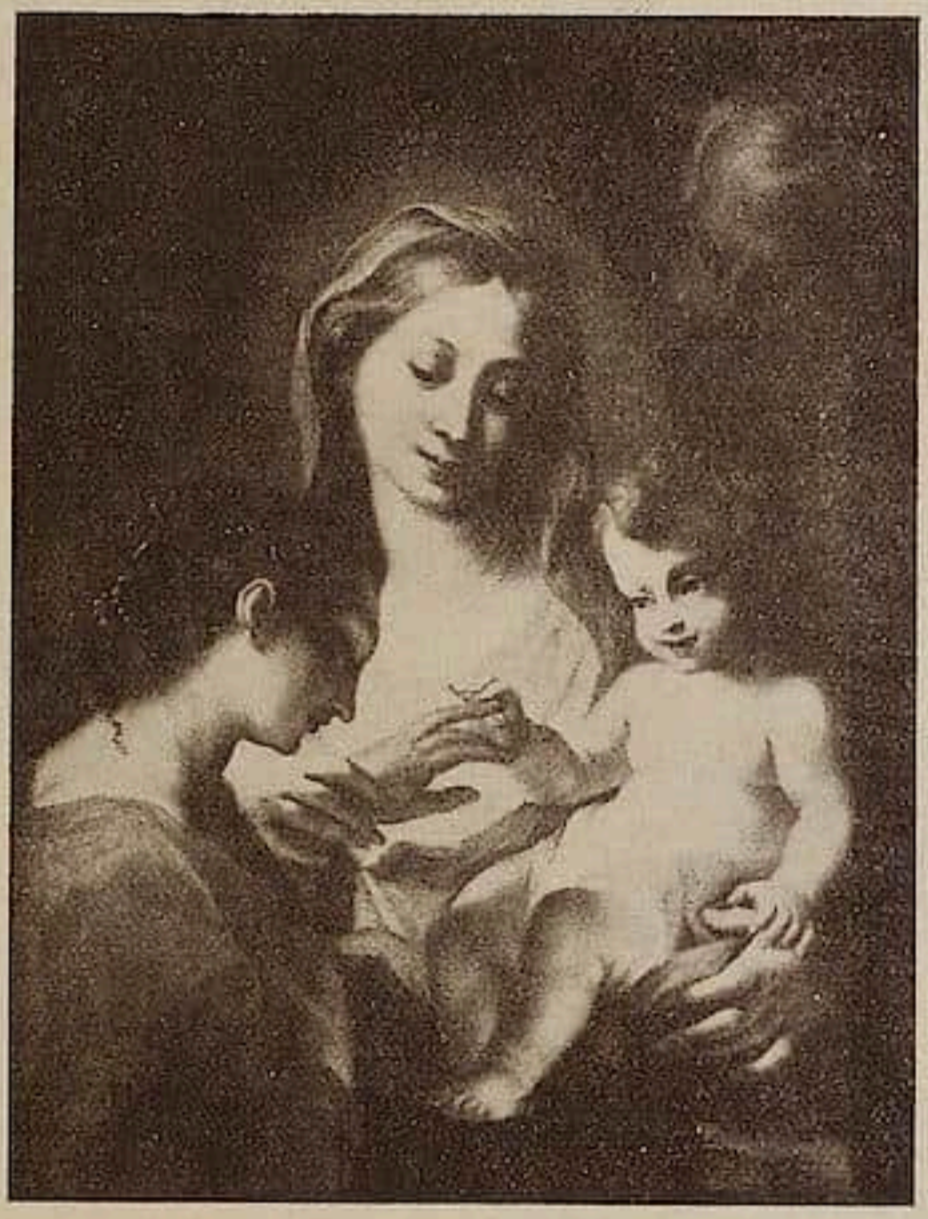
Die Versteigerung der Familiengalerie der Herzöge von Hamilton bei Christie's am kommenden 6. November, die im letzten Heft angezeigt wurde, bildet nur das Glied einer ganzen Kette: Es wird die ganze, reiche Ausstellung von Hamilton Palace unter den Hammer kommen. Die Gemäldegalerie — abgesehen von den Familienbildnissen — war, bis auf einige Reste, schon 1882 nach dem Tode des letzten Herzogs versteigert worden. Jetzt folgt am 4. November das alte Silber. Das meiste ist englische Arbeit; darunter befindet sich ein großes Tafelgedeck von Paul Storr. Von nichtenglischen Stücken werden hervorgehoben ein ziselierter Helm, französisch, 16. Jahrhundert, eine Schale von Adam van Vianen, ein großer Nürnberger Pokal von ca. 1570, italienische Buchschließen usw. Am 5. November folgen Möbel, Porzellan, Glas, Teppiche usw., deren Versteigerung am 12. fortgesetzt wird.

Kurz darauf folgen, ebenfalls bei Christie's, die Schätze aus Wentworth Castle (Barnsley), aus dem Besitz von Captain B. C. Vernon-Wentworth. Zunächst, am 13. und 14. November, Familienbildnisse und Gemälde alter Meister, sodann, am 20 u. 21. November, Teppiche, alte Möbel und Kunstgegenstände verschiedenster Art.

Mit diesen Versteigerungen leiten Christie's, nach dreimonatlichem Pausieren, vielversprechend ihre Wintersaison ein.

Vorher schon, vom 13.—21. Oktober, wird durch die Firma Knight, Frank & Rutley in siebentägiger Versteigerung die gesamte Ausstattung von Singleton Abbey, der Residenz des Lord Swansea, ausgeboten werden. Hier folgen aufeinander zunächst wieder Möbel und Gobelins; am zweiten Tag eine große Sammlung von Porzellan und Fayencen, vor allem aus englischen Manufakturen (Swansea, Chelsea, Worcester), aber auch Meißen, Frankenthal, Delft usw.; sodann die Waffen- und Antikensammlung; am vierten Tag die Bibliothek, am fünften die Gemäldegalerie, in der u. a. die Namen Bronzino, Canaletto, Guardi, Greuze, Guereins, Murillo, Metzu, Palma Vecchio, Salvator Rosa, Ruysdael, Tiepolo, Tizian, Teucers, van Dyck vorkommen (was bei der weitherzigen Attributionsmanier der englischen Kataloge allerdings noch nicht alles heißen will). Die zwei letzten Tage bringen noch einmal Möbel und allerlei.

Auch Sotheby, Wilkinson & Hodge setzen wieder ein, und zwar am 20. Oktober mit der Versteigerung der Sammlung Archibald Cameron Norman, die Zeichnungen und Stiche umfaßt, unter den letzten Blätter von Dürer, Lucas van Leyden und Rembrandt. Am 22. Oktober ff. folgt eine Sammlung von altem Glas u. dergl. aus verschiedenem Besitz, am 27.—30. Oktober der Stock der aufgehobenen Firma J. & J. Leighton, bestehend in wertvollen Büchern, Manuskripten, Bucheinbänden usw. H.



Antonio Allegri gen. Correggio. — Vermählung der hl. Katharina.

Sammlung Baron zu Rhein †, Würzburg. — Versteigerung in der Galerie Helbing, München, am 4. u. 5. November 1919.

Zürich

Als ein besonderes Ereignis des schweizerischen Kunstlebens darf die demnächst stattfindende Versteigerung der Galerie Karl Gustav Henneberg angesprochen werden, die vom 20.—25. Oktober in Zürich unter den Hammer kommt. Der Katalog verzeichnet im ganzen 336 Nummern, unter denen an erster Stelle die führenden Meister deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts genannt seien. An der Spitze stehen 84 Arbeiten von Hodler, meist Studien und Entwürfe, 21 Bilder

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9

Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade im ersten Stock)

sucht zu kaufen: Werke großer alter Meister

Gemälde, Plastiken und Stiche, sowie erlesene Erzeugnisse des Kunstgewerbes, Gobelins, Porzellane, Möbel, Bronzen, Silber usw., auch ganze Sammlungen

Für den Nachweis solcher Werke zahle ich unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

von Spitzweg, 7 Werke von Liebermann und 8 Bilder von Lenbach. Außerdem müssen Hauptwerke von Thoma, Schuch, Menzel, Segantini und — neben Arbeiten führender Münchner Künstler — vor allem auch 10 Bilder von Fritz v. Uhde genannt werden. Die Sammlung enthält überdies einige ältere Gemälde, Gobelins, Schweizer Wappenscheiben und einige Bronzen des 16. Jahrhunderts, dazu ältere Möbel und eine kleine Abteilung modernes Silber. Es handelt sich demnach um den gründlichen Ausverkauf einer Galerie, die bisher als die größte Privatsammlung der Schweiz angesprochen werden konnte.

Die Leitung der Versteigerung liegt in den Händen der Galerie Neupert, Zürich und H. Messikommer, ebenda. Die Reihenfolge ist so festgesetzt, daß vom 20.—22. Oktober die Gemälde, am 23. Oktober die Kunstgegenstände, am 24. und 25. Oktober das gesamte Mobiliar zum Ausruf gelangen. Deutsche Kunstinteressenten wollen zur Einreise eventuell die telegraphische Verbindung mit einem der Testamentsvollstrecker, Dr. Martin Bloch oder Dr. Fritz Fick, beide in Zürich, aufnehmen.

Neue Kataloge

Ein graphischer Katalog. Catalogue D'eaux-Forte et de Lithographies Quatrième Partie de la Collection N. V. Eisenloeffel's Kunsthandel, Amsterdam, Rokin 42. Der kleine, sehr sauber aufgemachte Katalog, der überdies eine Anzahl seltener Abbildungen enthält, vereinigt die Nummern 633—1095, die vorwiegend französische Graphik des 19. Jahrhunderts geben. Künstler wie Daumier, Fantin-Latour, Gauguin, Legros, Manet, Redon, Toulouse Lautrec sind neben anderen bedeutsamer Graphikern von internationaler Prägung ebenso hervorragend wie reichhaltig vertreten. Der Katalog verzeichnet keine Preise.

Galerie Arnold, Dresden, Schloßstr. 34. Katalog der Sonderausstellung September—Oktober 1919. Wilhelm Trübner, moderne Plastik, Graphik von L. Corinth (24 Taf.).

Rudolf Bangel, Kunstauktionshaus, Frankfurt a. M., Neue Börse. Kunstversteigerung 988. Katalog einer Sammlung von Gemälden alter Meister, antiken Möbeln, Holzskulpturen, Antiquitäten (7 Tafeln). Preis M. 2.—.

Burchard-Altmann, Kunstauktionen, Berlin W 10, Lützow-Ufer 13. Versteigerungskatalog: Antike Möbel, ostas. Kunst, orient. Teppiche, altes europ. Kunstgewerbe, alte Miniaturen, moderne Kunst (Verst. 18. Oktober 19).

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15, Meinekestr. 19. Kunstauktion X. Sammlung L. Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen (24 Abb.).

Oskar Rauthe, Buch- und Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Handjerystraße 72. Antiquariatsverzeichnis Nr. 74. Folklore und Mystik.

C. J. Wawra, Kunsthandlung, Wien III, Lothringergasse 14. 256. Versteigerung der Sammlung Dr. Max Menger.

Zinglers Kabinett für Kunst- u. Bücherfreunde, Frankfurt a. M., Kaiserstr. 25. Zur Eröffnung (vgl. S. 631).

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **21**	6. November	Heft **21**	31. Oktober
„ **22**	20. November	„ **22**	15. November
„ **23**	4. Dezember	„ **23**	29. November
„ **24**	18. Dezember	„ **24**	12. Dezember

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma RICHARD CARL SCHMIDT & Co. in BERLIN W62 bei. Wir empfehlen denselben besonderer Beachtung.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

HORST STOBBE VERLAG, MÜNCHEN

In meinem Verlag erscheinen die zwei einander ergänzenden Zeitschriften:

Die Bücherstube

Herausgegeben von

Ernst Schulte-Strathaus

Sechs Hefte 20 Mark

und

Der grundgescheute Antiquarius

Herausgegeben von

Carl Georg von Maassen

Sechs Hefte 20 Mark

Die Zeitschriften zusammen 38 Mark • Einzelheft je 3.50 Mark

Während „Die Bücherstube" vornehmlich das „Buch an sich" und die gegenwärtige Literatur in den Kreis ihrer Betrachtungen zieht, ist „Der grundgescheute Antiquarius" dem älteren Schrifttum und literarhistorischer Forschung gewidmet. Durch sachliche und unbestechliche Kritik ist „Die Bücherstube" für alle Bücherfreunde und Sammler ein treuer Berater und wird durch die Gediegenheit und Zuverlässigkeit ihres Gehalts bald das Vademekum der ernsthaften Bibliophilen werden. „Der grundgescheute Antiquarius" macht es sich zur Aufgabe, zu Unrecht Vergessenes zu neuem Leben zu erwecken, wertvolle Ergebnisse literarischer Forschung zu sammeln und Anregungen zu neuen wissenschaftlichen Aufgaben zu geben. Er wird dabei trotz wissenschaftlichen Ernstes stets amüsant und abwechslungsreich bleiben, so daß seine Lektüre nicht nur „denen Gelehrten", sondern auch „den mehr Einfältigen", sofern sie nur Sinn haben für Geschmack und Laune, ein erlesener Genuß sein wird. Außerdem hat er den Ehrgeiz, sich zu einem bibliographischem Nachschlagewerk von bleibendem Wert zu entwickeln.

Der Almanach der Bücherstube

auf das Jahr 1920

Mit zahlreichen literarischen und künstlerischen Originalbeiträgen

Preis 2 Mark

HORST STOBBE VERLAG, MÜNCHEN

ANTIQUITÄTENHANDLUNG ZUM HIRSCHGRABEN HOF.

ADOLF KLEIN · FRANKFURT A. M.

GROSSER HIRSCHGRABEN 11 · TEL. RÖMER 7099.

Antiquitäten

Bilder • Möbel
Miniaturen • Porzellane
Ankauf • Verkauf

Schätzungen kostenfrei!

Karl Schaefer :: München
Briennerstraße 10

Kunsthandlung Zickel

Telephon 53994 **MÜNCHEN** Lenbachplatz 1

Moderne Gemälde

Ankauf Tausch Verkauf

Gesucht:
Gemälde von FRITZ BAER

BUCH- UND KUNSTANTIQUARIAT
AUKTIONS-INSTITUT

GILHOFER & RANSCHBURG

WIEN, I. — BOGNERGASSE Nr. 2

Seltene alte Bücher
Manuskripte — Austriaca — Autographen

Kupferstiche — Holzschnitte — Lithographien — Aquarelle
Porträts — Miniaturen — Wiener Ansichten

Kataloge gratis!

ANKAUF VON BIBLIOTHEKEN U. KUNSTSAMMLUNGEN, ÜBERNAHME BETR. VERSTEIGERUNG

Berlin W 35
Blumes Hof 9

H. Blumenreich

kauft
Kröner ⁂ Decker ⁂ Volk
Aschenbach ⁂ Knaus ⁂ Spitzweg

Max Beckmann

Mit 9 Abbildungen | Von PAUL FERD. SCHMIDT

Man kann nicht daran zweifeln, daß die heutige Kunſt notwendiger Ausdruck unſerer Seelenverfaſſung iſt. Die nationale Teilung tritt auch hier ſehr deutlich in Erſcheinung: die formale Löſung — Kubismus und „Neuklaſſizismus" der Matiſſeſchule — auf ſeiten der romaniſchen Völker; der Abdruck des Seeliſchen als nordiſches Erbteil bei der Kunſt der Germanen von Munch bis Heckel und Meidner. Ausnahmen wie Feininger können darüber nicht hinwegtäuſchen. Und den ſtrikteſten Beweis für die Unwiderſtehlichkeit der Idee hat die Entwicklung Max Beckmanns geliefert.

Auch in ſeiner Frühzeit war Beckmann kein eigentlicher Impreſſioniſt. Er ſuchte nie, wie der ihm ſonſt verwandte Rösler, das Objektive der Natur und des Lichtes; ihm war die paſtoſe Malerei im Grunde nur ein Hemmnis auf ſeinem Wege. Kein Bild von ihm, kaum nebenſächliche Studien, galt der optiſchen Erſcheinung, ihm verwandelte ſich gleichermaßen Mythologie und Landſchaft, Bildnis wie Alltagsgeſchehnis in düſtere Kataſtrophen. Es lag faſt wie ein Verhängnis über ihm, daß er ſeine ſchwermütigen oder wilden Viſionen in die Technik des Naturalismus einkleiden mußte, wobei Gehalt und Form nicht aufeinander paßten und trotz aller ſchönen Malerei immer etwas Unbefriedigendes blieb. Es war nicht ſchwer, das einzuſehen und hernach je nach dem eingenommenen Standpunkt gegen die Form oder gegen die Idee auszuſpielen. Aber es war ſehr ſchwer für den Künſtler, ſich zu der tätigen Einſicht des Notwendigen durchzufinden, weil dergleichen Wandlungen nicht im Gebiet des Willens liegen, ſondern im Unbewußten der notwendigen Entwicklung vor ſich gehen. Deshalb wies Beckmann auch alle „expreſſioniſtiſchen" Verſuche von ſich und beharrte dabei, es ſich ſchwer zu machen. Die Frucht ſolcher Arbeit iſt nun eine Sicherheit des Stiles, die kaum ein anderer Maler beſitzt; aber auch er iſt ihm nicht über Nacht gekommen, die letzten Jahre haben ihn langſam gereift.

Wie das furchtbare Ereignis des Krieges zu der inneren Stilwandlung ſteht, iſt ſo ſchwer zu erklären, wie es einfach feſtzuſtellen iſt, daß jene in die Kriegsjahre fällt, als unmittelbare Folge ſeiner Anweſenheit an der flandriſchen Front. Die unfreiwillige Muße als Sanitätsſoldat, die ihm allerdings zu zeichnen, hin und wieder auch zu malen erlaubte, hat die Einkehr in ihm vollzogen. Aber in welchem Kauſalnexus ſteht ſie zu der Veränderung des Stils, die trotz der allmählichen Umbildung ſo grundſtürzend iſt, daß es für einen Unbefangenen ſchwer ſein mag, den alten in dem jetzigen Maler Beckmann wiederzuerkennen? Solange wir überhaupt nicht in das geheimnisvolle Räderwerk des Menſchengeiſtes hineinſehen können wie in eine Maſchinerie, werden wir dafür ſchwerlich eine befriedigende Antwort finden. Wir müſſen uns begnügen feſtzuſtellen: daß ſeit ſeiner Heimkehr 1916 Beckmanns Bilder eine veränderte Haltung annehmen; daß er die große barocke Unruhe des Maleriſchen allmählich aufgibt und die Tiefenerſtreckung, kurz alles Illuſionäre und Natürlich-Richtige abſtreift und zu einer ſehr engen, ſehr konzentrierten Raumanſchauung und zur Verzerrung der organiſchen Formen übergeht.

Wie aber alles in ſeiner Kunſt mit Notwendigkeit geſchieht, ſo vollzieht ſich auch dieſe Entwicklung mit einer organiſchen Folgerichtigkeit aus ſeiner naturaliſtiſchen Art heraus. Der Gegenſtand ſpielt dabei keine Rolle. Die Radierungen von der Front und aus Lazaretten unterſcheiden ſich nicht im geringſten von Darſtellungen aus dem Großſtadtleben, Bordellen, dem Irrenhaus; und es iſt zu bemerken, daß gerade die Radierung und die Zeichnung, bei denen die Umbildung einſetzte, länger ein impreſſio-

Abb. 1. Max Beckmann. Die Nacht. Radierung. 1916.

niſtiſches Element bewahren als die Gemälde. Wenn es nicht die Kraft der Farben zeigte, ſo würde dieſer Umſtand allein ſchon beweiſen, daß Beckmann immer und in erſter Linie ein Maler iſt: das gilt es wohl im Auge zu behalten, weil die maßgebende Entwicklung, die ſich in ſeinen Gemälden vollzieht, ſcheinbar auf einen Triumph der Linie hinausläuft.

Den erſten ſichtbaren Niederſchlag der Stilwandlung bildet ein großes Gruppenporträt, das ihn im Kreiſe einer Freundesfamilie zeigt; wobei „Kreiſe“ ganz wörtlich zu nehmen iſt: die Kompoſition rollt die Figuren wie eine Kugel zuſammen und zeigt bereits eine gewiſſe Deformation des Körperlichen und eine abſtrakte Perſpektive, wodurch die Darſtellung ins Zeitloſe und aus der Wirklichkeit des Raumes entrückt wird. Sehr ergreifend in ſeiner pſychiſchen Gegenſätzlichkeit wirkt das Geiſtige des Bildes: Liebe und Zärtlichkeit, brütende Schwermut, ja ein groteskes Element von Humor paaren ſich miteinander. Dabei zeigt die Malweiſe und der Ton aber noch Verwandtſchaft mit ſeiner früheren Zeit, die Flächen ſind locker und flüſſig ausgebreitet.

Das Bildnis Max Regers, Anfang 1917 aus dem Gedächtnis gemalt, bedeutet demgegenüber faſt einen Rückſchritt zum Realiſtiſchen hin. Indeſſen iſt die Kraft der Charakteriſierung gewaltig: es iſt die Konzentration einer Perſönlichkeit, ein Erlebnis des phyſiologiſch Grotesken, hinter dem ein ungeheurer Wille und eine wahre Schöpfer-

kraft ſteht; ein Werk von ganz ſelbſtändigem Rang, das auch in der ſparſamen Farbe — dunkles Grau, und graues Rot im Kopf — die Konzentrierung des Symboliſchen ſucht.

Das Selbſtbildnis (1917) geht ſchon viel ſtärker auf die neuen Formprobleme ein, und „Adam und Eva“ aus demſelben Jahre zeigt ſie auf ihr eigentliches Gebiet übertragen, das der Kompoſition. Bei dem Bildnis iſt der Gebärde des Schauens alles untergeordnet. Die Dürftigkeit der äußeren Erſcheinung und die Verkümmerung des Organismus dienen hier der Betonung innerer Geſichte; es iſt kein Porträt im Sinne der Veranſchaulichung einer beſtimmten Erſcheinung, ſondern wie ein Hineinhorchen in die eigene Seele, wie ſchweres und kummervolles Heraufheben des Verborgenen.

Abb. 2. Max Beckmann. Adam und Eva. Radierung. 1917.

In dieſem Sichentſprechen des Geiſtigen und des Zurücktretens von allem Realiſtiſchen liegt der Sinn der neuen Auffaſſung klar zutage. Beckmann hat es erlebt, daß das Fleiſch nichts bedeutet und daß es nur eine Hemmung bildet auf dem Wege zur Formung der Idee. Und darum beſeitigte er mit entſchloſſenem Willen alles, was er früher als weſentlich anſah und was ihn gehindert hatte, zur Wahrheit durchzudringen: die maſſige Körperlichkeit heroiſcher Geſtalten, die Richtigkeit der Zeichnung und des einheitlichen Kolorits, die perſpektiviſche Täuſchung. Und wie ein Schleier fiel es von ſeinen Viſionen, daß ſie unbeſchwert von der Materie ſich zur Form erhoben. Denn was er nun malte, hatte er in früheren Jahren ſchon dunkel empfunden; ſeine Geſinnung hatte ſich kaum geändert, der Gehalt ſeiner Kunſt blieb in demſelben Kreiſe. Aber jetzt hatte er die Freiheit von naturaliſtiſchen Vorurteilen ſich errungen, um ihm eine entſprechende Geſtaltung zu geben.

Abb. 3. Max Beckmann. Das Irrenhaus. Radierung. 1918.

Dieſe entwickelt ſich nun in raſcher Steigerung über „Adam und Eva“ zur „Kreuzabnahme“ und reift 1918 in den großen Kompoſitionen von „Chriſtus mit der Sünderin“ und vor allem dem letzten, erſt 1919 vollendeten, der „Nacht“ zu der komplizierten und zwingenden Form aus, in der er ſeine düſteren Geſichte offenbart.

Es iſt nicht damit getan, daß man die negativen Eigenſchaften der Raumloſigkeit und der Deformation des Organiſchen betont; auch nicht mit dem Hinweis auf das Gepreßte und Reliefartige der Kompoſition, das ſich mehr und mehr zum Prinzip ſeiner Raumordnung entwickelt. Das alles ſind nur Vorausſetzungen ſeiner neuen Bildhaftigkeit. Dieſe beruht vielmehr auf dem Zuſammenwirken von drei Faktoren, die nicht getrennt betrachtet werden können. Das erſte iſt ein ſehr beſtimmtes zeichneriſches Gerüſt, das die Bildfläche mit ganz geringer Tiefenverflechtung, wie ein Netz überſpannt und in dem letzten und ausgereifteſten Bilde der „Nacht“ den Raum bis in die letzten Winkel gleichmäßig füllt und an den Rändern ſozuſagen verankert iſt. Es bildet dies den ſtärkſten Gegenſatz zu Beckmanns früherer Malweiſe, die tonig war und die Zeichnung hinter der Maſſe verbarg; und es iſt die unbedingte Vorausſetzung für eine präziſe Wirkung des Dramatiſchen und des Symbols, das an die illuſtrative Auffaſſung gebunden iſt. Man kann nicht einen differenzierten Ausdruck finden ohne Beſtimmtheit der Linie; und inſofern erinnert die Kunſt Beckmanns durchaus an die deutſche Malerei des 15. Jahrhunderts, an gotiſche Schnitzaltäre und Pieter Breughel,

mit denen ſie die Anſchauungsweiſe, aber auch nicht mehr, gemein haben. Von irgendeiner Anlehnung oder gar Entlehnung iſt nicht die Rede.

Bedeutet uns die Zeichnung in erſtem Grade den Träger des Ausdrucks und des Metaphyſiſchen, ſo ſorgt nun die Koloriſtik als zweiter Bildfaktor für die ſtimmungsmäßige Auswirkung der Idee. Durchgängig iſt ein grauer Grundton angenommen, der freilich ſchon in ſich höchſt belebt iſt von feinen modellierenden Tönen und Schatten, welche der Innenform plaſtiſches Leben verleihen. Daraus erwachſen nun aber, nach einem beſtimmten Geſetz, ſtarkfarbige Flecken, die mit ihrer Leuchtkraft das Bild koloriſtiſch beherrſchen und wie Blüten einem grauen Teppich entſprießen. Die pſycholo-

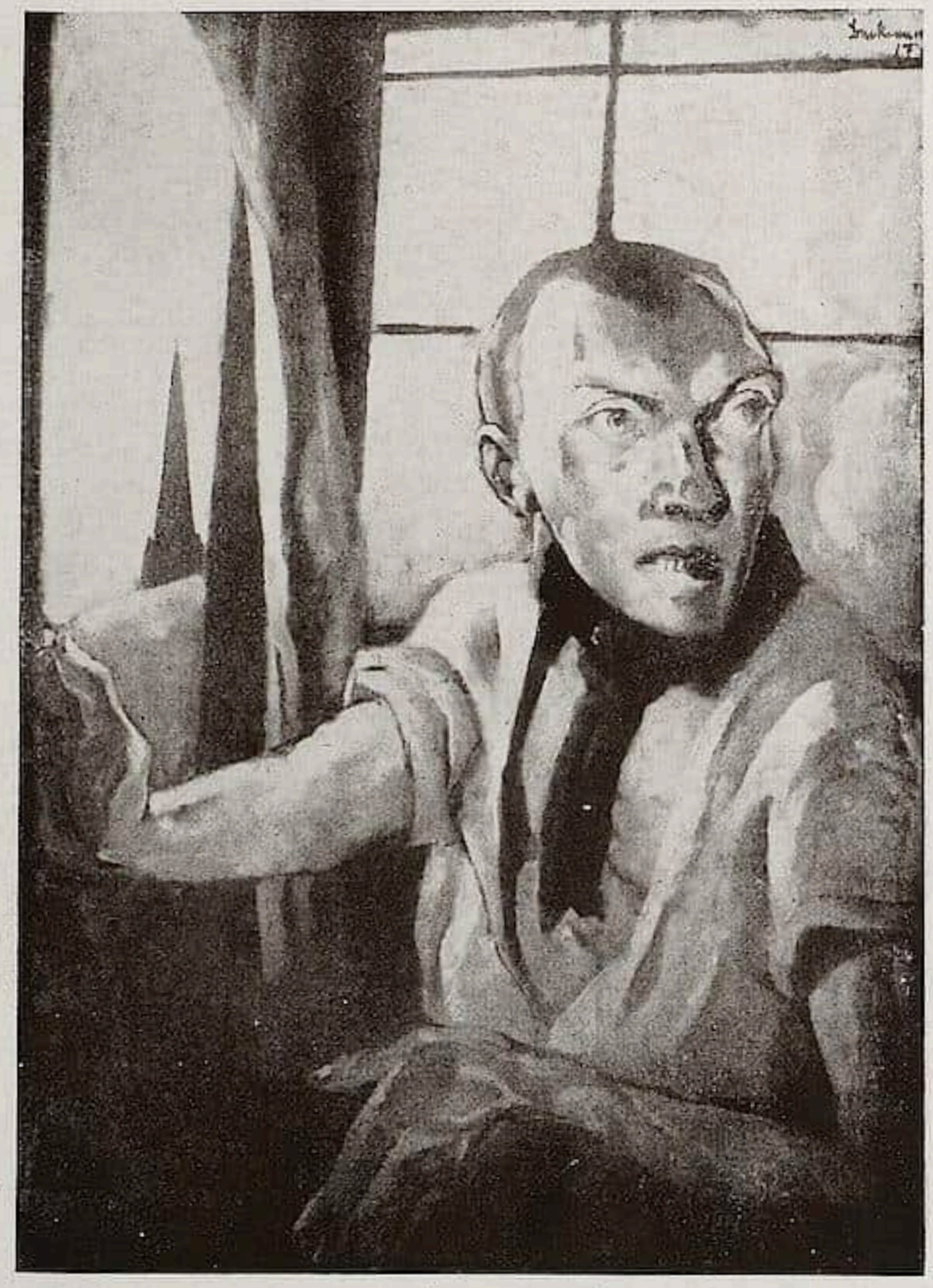


Abb. 4. Max Beckmann. Selbſtbildnis. Ölgemälde. 1917.

giſche Wirkung ihrer Farben — die jedesmal eng begrenzt ſind — iſt auf den Ausdruck des Bildes geſtimmt und beſitzt eine unheimlich anregende Macht, nach dem Geſetz der Überraſchung und des Widerſpruches. Den ſeeliſchen Gehalt reiner Farben (als ſolche wirken dieſe iſolierten Flecken) für die Malerei entdeckt und erobert zu haben, iſt ja im weſentlichen ein Verdienſt der jüngſten Entwicklung; Beckmann hat hier ein Prinzip der neuen Kunſt in einer Verbindung angewendet, die etwa bei P. Breughel eine entfernte Ähnlichkeit findet.

Schließlich iſt die Kraft des eigentlich Maleriſchen als das dritte Element zu betrachten, das die Bilder zu einer unlösbaren Einheit zuſammenfaßt. Zeichnung und Kolorit gehen auf in dem Schmelz einer harmoniſchen Oberfläche, in dem Gewebe des Pinſelſtriches und der unendlichen Modifizierung der maleriſchen Form. Man könnte faſt wie bei Gemälden Leibls ein beliebiges Stück herausſchneiden, und es würde ſeinen

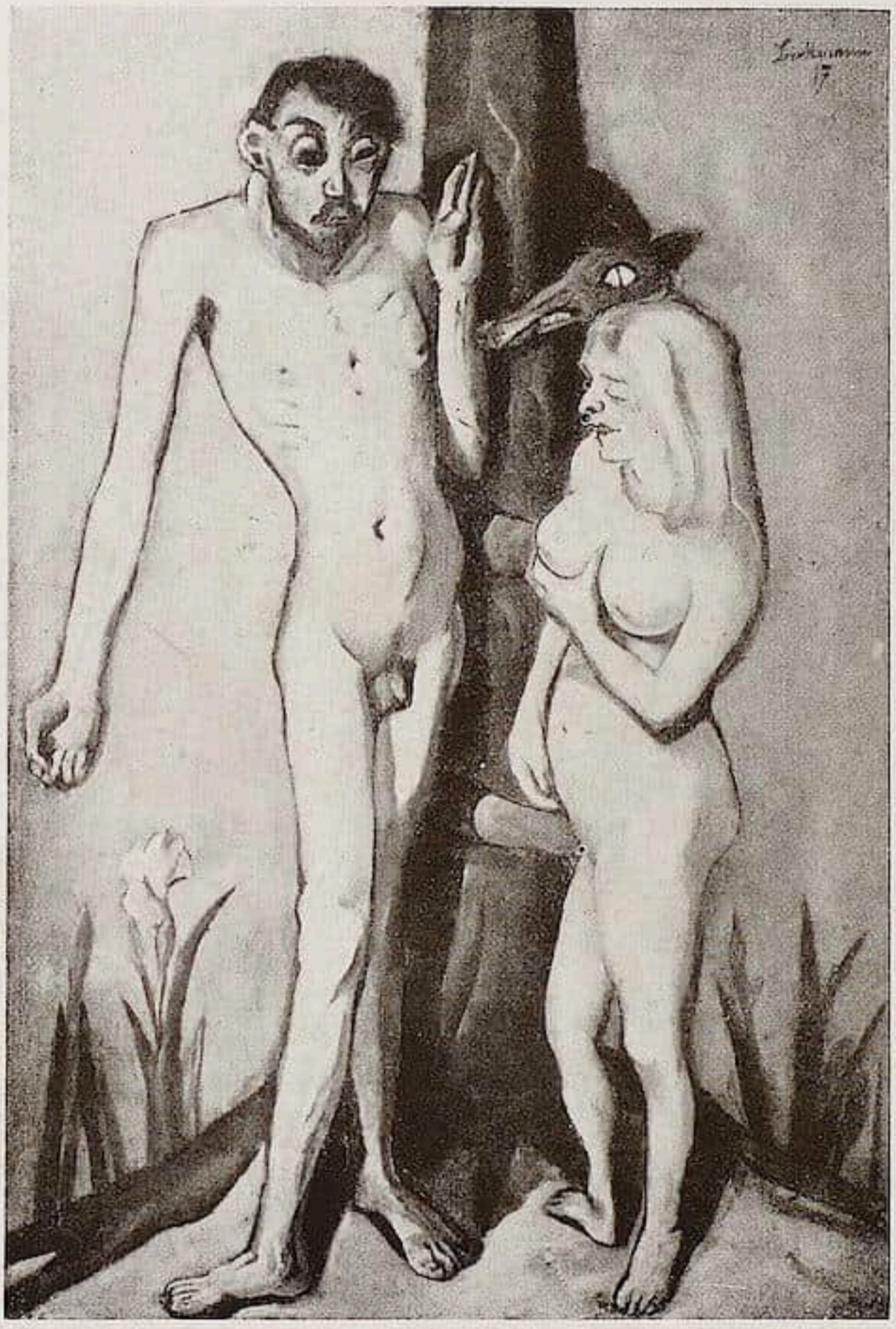


Abb. 5. Max Beckmann. Adam und Eva. Ölgemälde. 1917.

Wert als ſchöne Malerei behalten. Es klingt erſtaunlich, aber es iſt ſchließlich nur eine Konſequenz aus der ungemeinen Befähigung Beckmanns, daß ſeine heutigen Bilder mit ihrem Kolorismus und ihrem zeichneriſchen Netzwerk erſt die Vollendung auch im rein Maleriſchen darſtellen, und daß die paſtoſen Gemälde vor dem Krieg wie eine ungeſchlachte Vorſtufe erſcheinen. Was bei ihnen die Tonigkeit war, bedeutet heute, ungleich ſtärker, der pſychologiſche Kolorismus; und anſtelle des breiten Furioſo ihres Farbenauftrages iſt heute die ſorgfältigſte und wunderbarſte Textur modellierender und trockner Dünnmalerei getreten. So iſt das Wunder erreicht, daß auch die Linie in maleriſcher Qualität eingefangen iſt, daß auch die leuchtenden Flecken in dem Geſpinſt der farbigen Oberfläche aufgehen.

Aber maleriſches Vermögen und Vergeiſtigung des Ausdrucks gehen Hand in Hand. Wie fern Beckmann allem Literariſchen ſteht — das man ihm früher und heute wieder mit einigem Mißverſtändnis vorwirft — beweiſen ſeine Landſchaften und vor allem das phänomenale Stilleben von 1918, das jene Verflechtung der Vordergrunddinge und ſein maleriſches Vermögen in Reinkultur enthält und ein ſchlagender Beweis dafür iſt, daß die erſchütternde Wirkung ſeiner religiöſen Kompoſitionen durchaus auf formalen Bedingungen ruht. Denn dieſes Stilleben von einigen Kakteen, Gefäßen und einem Grammophon atmet dieſelbe Stimmung des Unheimlichen wie jene; es bedrückt uns ſeeliſch durch den Ausdruck, den die Materie als etwas Gefährliches mit dumpfer

Drohung bekommt; und es mag den Nichts-als-Äftheten freiftehen, ſolche tranſzendentale Auswirkungen als literariſch zu brandmarken. Uns kommt es vor, als ob in der Vergeiſtigung des Objektes das höchſte Ziel des Künſtlers zu ſuchen wäre. Die Frage iſt nur, wie die ſoziale, die philoſophiſche Einſtellung eines Künſtlers dieſe Beſeelung auffaßt. Manets Spargelbündel ruht ganz und gar auf darwiniſtiſchem Boden; Beckmann als ein Künder unſerer Zeit muß der Welt peſſimiſtiſch und religiös entgegentreten. Will man nur die optiſche Einſtellung als „rein künſtleriſch" gelten laſſen, ſo ſind auch Grünewalds Landſchaften und Stilleben, ſind Breughels erhabene Alpenviſionen, ja van der Goes' Strohbündel und ungewaſchene Bauernköpfe von des Gedankens Bläſſe angekränkelt. Es iſt das kein Streit um Worte, ſondern um Weltanſchauungen. Schließlich ſind wir doch der Periode entwachſen, die in der Gegenſtandsloſigkeit an ſich ſchon künſtleriſche Überlegenheit ſah, und empfinden mit Beglückung, daß in einem hohen menſchlichen Gegenſtande Werte liegen, die zu erſchließen auch einen höheren Grad von künſtleriſcher Schöpferkraft erfordert.

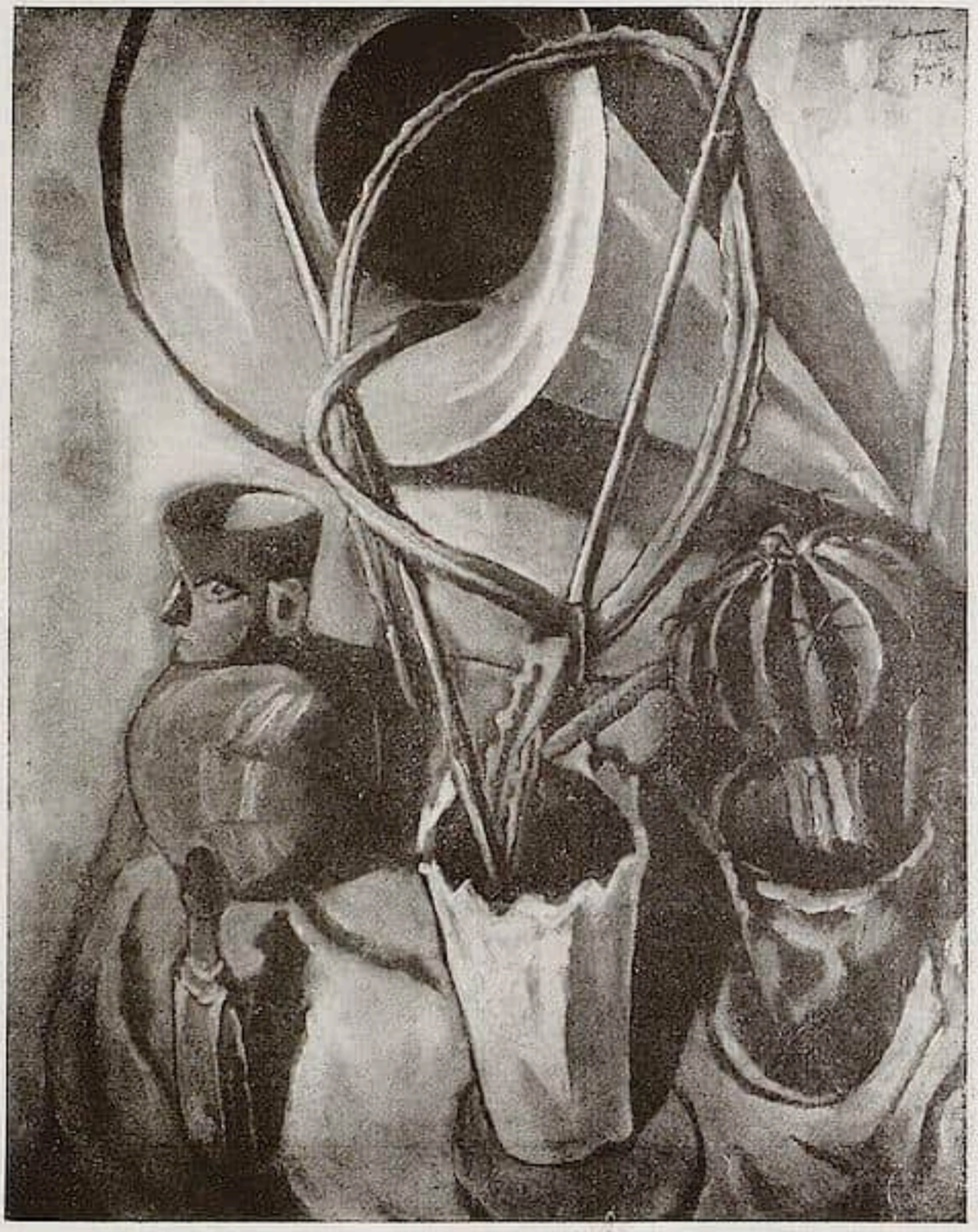


Abb. 6. Max Beckmann. Stilleben. Ölgemälde. 1918.

So wächſt Beckmanns Kraft auch in Wahrheit mit jeder höheren Aufgabe. In „Adam und Eva" ſchlägt er das Thema an: tiefe Skepſis an dem Glück des Daſeins. Es tut anſcheinend not, an Rembrandts Radierung des gleichen Themas zu erinnern, um den Blick von der Suggeſtion des „erſten Menſchenpaares" als vollkommene Typen abzulenken. Aber nicht um das darwiniſtiſche Dogma von den mißgeſtalteten Voreltern handelt es ſich hier; es wäre eine lächerliche Verkennung der ſupranaturalen Geſinnung des Künſtlers, dergleichen entwicklungsgeſchichtliche Mätzchen ihm unterzuſchieben. Wenn das erſte Menſchenpaar uns körperlich nicht anmuten kann, ſo iſt das völlig nebenſächlich. Die Sünde kann in ſchöne Außenſeite gekleidet gehen, aber

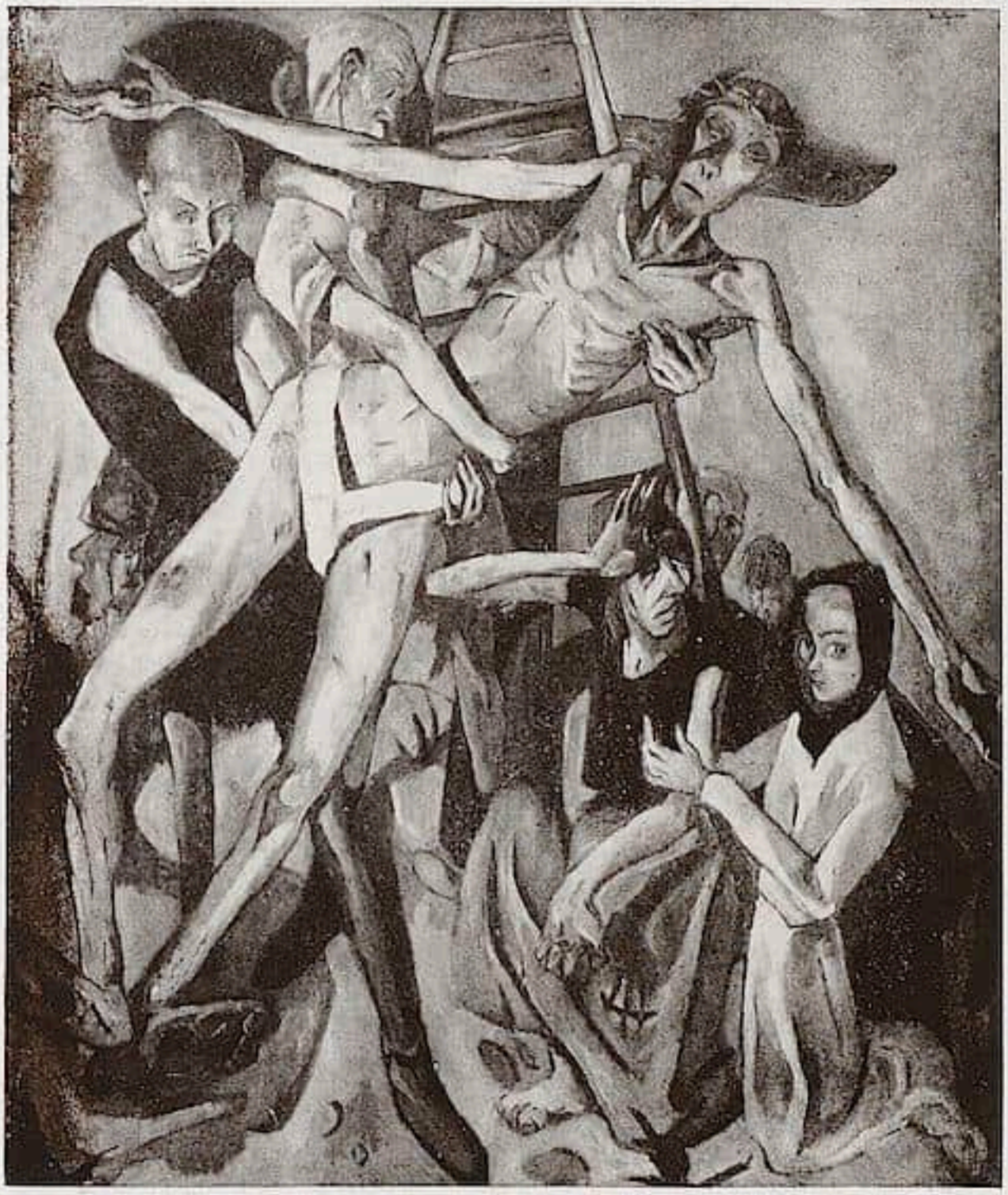


Abb. 7. Max Beckmann. Kreuzabnahme. Ölgemälde. 1917. (Frankfurt, Städtische Gemäldesammlung.)

sie muß es nicht; ja ihr Wesen ist das Abschreckende, und auf ihr Wesentliches kommt es Beckmann an. Seine Idee vom Sündenfall galt es ihm zu malen, nicht die dabei beteiligten Personen. Und viel intensiver als die Verzerrung der Leiber (die hier nur so unerwartet und ungewöhnlich erscheint) wirkt die Dämonie des Schlangenhauptes und der geistige Schrecken der gelben und grünen Flecken und des roten Drachenauges. In der „Kreuzabnahme" wird man die krude Verquetschung der Körper leichter begreifen, weil sie durch Grünewald, Greco u. a. gewissermaßen schon geheiligt ist. Aber tatsächlich ist das System hier auch konsequenter entwickelt. Die Häufung spitzer Winkel und beängstigender Überschneidungen arbeitet suggestiver auf den Ausdruck des Schreckenden hin. Die Diagonale des riesigen Christuskörpers mit ihrer hölzernen Drastik beherrscht den Aufbau; und geistig ist es die harte Spannung zwischen dem Naturalismus des Geschehens und der raumlosen Isolierung aller Formen, zwischen der Sachlichkeit der Schilderung und der bitteren Inbrunst des Empfindens in den Handelnden, welche uns das Übersinnliche des Vorgangs erleben läßt.

Bei „Christus und die Sünderin" ist die Komposition einfacher, aber die Bedrängnis im Räumlichen und die Härte der Überschneidungen noch schmerzlicher. Linear baut sich das Bild in Parallelen und in spitzigem Zickzack auf; und letzthin löst sich alles ins Symbolische: die Größenverhältnisse, wo neben dem überragenden Jesus in der Mitte die Kniende nur wie ein leidvolles Akzessorium von Demut und Hingebung wirkt, die Gebärdensprache mit ihren herben und weitausholenden Kontrasten, die stumme und doch mehr als beredte Mimik. Der Kerl, der sich den Bauch hält vor schüttelndem Grinsen, die drohend Schimpfenden, von denen nur Bruchstücke offenbar werden: welch ein Gegensatz gegen die beseligende Milde und Seelengröße in Christi Handbewegungen!

Abb. 8. Max Beckmann. Chriſtus und die Sünderin. Ölgemälde. 1917. (Mannheim, Kunſthalle.)

Die Verworrenheit der raumbildenden Faktoren erſcheint hier noch unfertig im Vergleich zu dem letzten Werk, der „Nacht". Die Fläche wird von einem lückenloſen Netz lebender und toter Dinge erfüllt, und das Chaos kriſtalliſiert ſich zu einem vollkommenen Symbol. Nicht mehr das Einzelne wirkt, ſondern die Geſamtheit der Bilderſcheinung beſitzt den höchſten Symbolwert. Kein Vakuum findet ſich; Lichte und Balken, Grammophon und Hund und Vorhänge ſind nicht bloße Raumfüllungen, ſondern Notwendigkeiten in dieſem Knäuel des Schreckens, nach der maleriſchen Seite wie nach der geiſtigen. Es iſt wie eine Syntheſe aus den andern Kompoſitionen: die ſeeliſche Kontraſtwirkung der Sünderin und das Leiden der Kreuzabnahme, die Zickzacklinien, wie die Diagonalen der Kompoſitionen fließen hier zur Einheit zuſammen. Und das Labyrinthiſche der Form wird mit dem Gehalt der Szene reſtlos zur Deckung gebracht. Denn dies iſt kein beliebiger Überfall durch eine Mordbande, die ihre böſe Luſt an Unſchuldigen kühlt. Wir blicken durch das Grauenhafte des Vorgangs wie durch den Schleier der Maja in die Tragik des Lebens ſelber; in das Verworrene und Unlösbare eines Zuſtandes, der Krieg heißt in weiteſtem Sinne, Krieg der Lebenden und der Materie, Wahnſinn und Zerrüttung des Geiſtes und rettungsloſes Leiden aller Kreatur. Nicht daß hier Menſchen umgebracht werden, iſt das Entſetzliche, ſondern, daß es Mord und Qual gibt, daß das Leben nicht ein Paradies, ſondern eine Sinnloſigkeit und eine Häufung von Torturen jeder Art iſt. Dieſe grauſame Verzweiflung am Daſein, dieſer Peſſimismus von Schopenhaueriſcher Tiefe, der das Bild der „Nacht" grenzenlos erfüllt, erſchüttert uns, weil er ein Bekenntnis unſerer Ohnmacht darſtellt, weil er unſerer Exiſtenz wie ein Spiegel entgegengehalten wird.

Dieſes Bild iſt noch im Kriege, im Auguſt 1918, begonnen worden, es wäre verfehlt,

Abb. 9. Max Beckmann. Die Nacht. Ölgemälde. 1918/19.

darin etwa einen Niederſchlag der Ereigniſſe nach der Revolution zu erblicken. Der wahre Künſtler iſt ein Prophet ſeiner Zeit und nicht „aktuell"; ſeine Kunſt entſteigt tieferen und wahrhaft religiöſen Schichten des ſozialen Bewußtſeins. Aber Beckmann hat einen deutlichen Niederſchlag unſeres Chaos in einer Folge von zehn großen Lithographien gegeben, welche unter dem Titel „Die Hölle" bei J. B. Neumann im Herbſt erſcheinen. Die Graphik darf zeitgemäß ſein: dort gibt er das Letzte und Stärkſte, was über unſeren gegenwärtigen Zuſtand geſagt werden kann, eine bildhafte und ſchreckliche Parallele zu den Dichtungen F. v. Unruhs, Tollers oder R. Bechers; ſtärker und erſchütternder, weil dem ſinnlichſten Erleben des Auges zugänglich. Doch hat er noch kaum ſein vorletztes Wort geſprochen. Eine ungeheure „Auferſtehung" ſchreitet langſam ihrer Vollendung entgegen; Bruchſtücke daraus hat Hartlaub in ſeiner „Religiöſen Kunſt der Gegenwart" veröffentlicht. Ein Bericht über Arbeiten eines ſo raſtlos weiter Strebenden, wie er, kann nur ein Proviſorium darſtellen; kann nur ein Verſuch ſein, ſeine gegenwärtige Kunſt zu umſchreiben, wie ſie erſtmalig im Juni d. J. in Frankfurt a. M. ſich der Öffentlichkeit gezeigt hat.

Impreſſionismus und Expreſſionismus

III. Die neue Stellung zur Natur

Von FRANZ LANDSBERGER
Mit 4 Abbildungen

(Fortſetzung aus Heft 20.)

An die Freiheit, die ſich der Expreſſioniſt gegenüber den Erſcheinungen der Natur nimmt, heftet ſich gewöhnlich der Widerſpruch des Beſchauers. Es handelt ſich diesmal nicht nur um den Einwand des braven Bürgersmannes von geſtern und morgen, dem man es mit der Natur niemals recht machen kann: man gibt ihm entweder zuviel davon oder zu wenig. Er will nicht die dunklen Seiten des Lebens erblicken: „nur keine Rinnſteinkunſt“, und er will ſich auch nicht einen Schritt abſeits vom Wege des Tatſächlichen locken laſſen: „nur keine Phantaſtereien“; auch ſollen die Gegenſtände korrekt und deutlich zu ſehen ſein, und ſo hat er ja auch den Impreſſionismus, dem man heut ſeine Naturnähe vorwirft, als naturwidrig verſpottet. Was für ein kümmerlicher und markloſer Begriff iſt ihm die große Natur, die er ſeiner eigenen Plattheit angeähnelt hatte.

Von ſolchen Betrachtern iſt natürlich auch für den Expreſſionismus kein Verſtändnis zu erhoffen. Aber es gilt, den Widerſtand ernſterer Kunſtfreunde zu beſiegen, die ſich auf die Natur als auf eine heilige Angelegenheit berufen, deren Geſetze man nicht ungeſtraft verletzt. Eine Jahrhunderte alte Tradition ſpricht aus ihnen. Seitdem zu Beginn der Renaiſſance L. B. Alberti in ſeinem Buch von der Malerei das Sehnen ſeiner Epoche in die Worte kleidete: „Zweifle niemand, Anfang und Ende dieſer Kunſt und ſomit jede der Sproſſen, die zur Meiſterſchaft führen, haben wir der Natur zu entlehnen“, iſt dieſe Forderung für die Kunſt eines halben Jahrtauſends lebendig geblieben. Wohl gab es innerhalb dieſer Periode Strömungen, welche Albertis Satz einſchränkten, indem ſie das bloße Naturſtudium als ungenügend erklärten, wie z. B. der Klaſſizismus um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, und wir haben Ausſprüche aus dieſen Tagen, die wie eine Beſtätigung der gegenwärtigen Lage klingen, ſo wenn Goethe in ſeiner Kritik an Diderots „Verſuch über die Malerei“ einmal ausruft: „Der Künſtler ſoll nicht ſowohl gewiſſenhaft gegen die Natur, er ſoll gewiſſenhaft gegen die Kunſt ſein. Durch die treueſte Nachahmung der Natur entſteht noch kein Kunſtwerk, aber in einem Kunſtwerk kann faſt alle Natur erloſchen ſein, und es kann noch immer Lob verdienen.“ Aber gerade, wenn man neben ein ſolches Wort die Praxis der Zeit ſetzt, die auch Goethe befriedigt hat, ſo erkennt man die tiefe Gebundenheit an die Natur, der man ſich gar nicht mehr bewußt wurde, weil ſie die ſelbſtverſtändliche Baſis geworden war, über die ſich alle Idealiſierungen nur um ein Weniges erhoben.

Und ſo ſehr hatte die Forderung nach Naturwahrheit für die darſtellenden Künſte Allgemeingültigkeit erlangt, daß man meinte, zum mindeſten das Streben danach für jede Epoche vorausſetzen zu dürfen, um dann freilich mit Bedauern feſtzuſtellen, daß dem guten Wollen nicht immer ein Erfolg beſchieden geweſen ſei. Eben mit der italieniſchen Renaiſſance beginnt auch das große, die Jahrhunderte überdauernde und erſt von unſerer Zeit ganz überwundene Mißverſtehen der mittelalterlichen Kunſt als eines Verfalls des antiken und einer noch unentwickelten Vorſtufe des neuzeitlichen Kunſtvermögens, weil eine gewiſſe Natürlichkeit nicht mehr oder noch nicht wieder erreicht war. Und konnte man nicht in der ſeit dem Ende des Mittelalters beginnenden und von Jahrhundert zu Jahrhundert ſteigenden Annäherung an die Natur zugleich das Prinzip des Fortſchritts erblicken, an deſſen Spitze ſich ſtolz der Impreſſionismus fühlen durfte?

Wenn einmal die Geſchichte des Geſchmacks ſeit dem Impreſſionismus geſchrieben ſein wird, ſo wird darin deutlich die ganz allmähliche Loslöſung von ſolchen An-

ſchauungen bis zum Umſchlagen in ihr Gegenteil zu verfolgen ſein. Hier ſei nur auf ein paar mir beſonders wichtig erſcheinende Etappen dieſes Weges verwieſen.

Die Befreiung der Außen- und Innenarchitektur aus hiſtoriſcher Abhängigkeit zu ſelbſtändiger Geſtaltung lenkte den Blick auf eine Kunſtgattung, die ihre Wirkungen ohne die Wiedergabe der Natur erzielt. Es iſt freilich noch ganz im Sinne des Naturalismus gedacht, wenn die Forderung nach Materialgerechtigkeit erhoben wird: an Stelle eines ſonſtigen Naturvorbildes muß wenigſtens die Natur des verwendeten Stoffes befragt werden. Und auch die Wahrheitsforderung der künſtleriſchen Geſtaltung iſt noch vom Naturalismus hergeleitet: für die Übereinſtimmung des Werkes mit der Natur wird hier die Übereinſtimmung mit ſeinem praktiſchen Zwecke geſetzt. Von der Übereinſtimmung des Werkes mit dem Ausdruckswillen ſeines Schöpfers, ſelbſt gegen Material und Zweck, iſt noch keine Rede. Doch weckt dann noch das Kunſtgewerbe die Beſchäftigung mit dem Begriff des Dekorativen, und von hier aus öffnet ſich ein Weg, im Ornament oder im dekorativen Wandbild die Natur zu verändern, um ihre ſchmückenden Werte ſtärker herauszuheben. Und ſo ſehr auch das Dekorative vom Expreſſioniſtiſchen noch entfernt iſt, weil im Dekorativen die Naturumwandlung nicht vom innern Gehalt, ſondern von äußeren Zwecken diktiert iſt, als Übergangsſtufe war es für ihn von Wichtigkeit, denn hier wurde man ſich der Wirkung von Formen und Farben auch über ihren Darſtellungswert hinaus bewußt und lockerte ſo die Bindung an die Naturwirklichkeit. Hier und da wird auch bereits von der „Expreſſionskraft der Linie“ geſprochen und van de Velde empfand „die Eindringlichkeit der ſtarken Gefühlstöne, welche man mit Hilfe von Ornamenten hervorrufen kann, deren Struktur aus beabſichtigten und ausdrucksvollen Äußerungen von Freude, Schlaffheit, Heiterkeit, Schutz, Wiegen, Schlummer beruht“ („Renaiſſance im Kunſtgewerbe“), und es iſt nur bezeichnend, daß die Gefühle, welche man ausdrücken möchte, noch nicht das Tempo und die Hitze unſerer Jugend haben, ſondern mehr nach der Seite kultivierter Mäßigung neigen.

Das moderne Plakat gewöhnte an eine Vereinfachung des dargeſtellten Gegenſtandes und an eine aggreſſive Wirkung von Inhalt und Form; die moderne Karikatur beſann ſich in verſtärktem Grade auf ihr altes Recht, die Natur zu vergewaltigen und lehrte ſo gleichſam im Scherz, was ſpäter Ernſt werden ſollte: kurz, von allen Seiten ſchoß es zu einer neuen Einſtellung gegenüber der Natur zuſammen.

Sicherlich hatte ihr Teil daran auch die ſteigende Verbreitung und Verbeſſerung der Photographie, die nun den Anſpruch erhob, künſtleriſch zu wirken. Nun iſt dieſer Anſpruch keineswegs kurzer Hand abzuweiſen, denn in äſthetiſchen Fragen entſcheidet nicht die Entſtehung, ſondern die Wirkung eines Werkes, und es wäre ſehr wohl möglich, daß eine Photographie auch einmal künſtleriſch wirke, d. h. den Anſchein erwecke, als ſei das abgebildete Stück Natur vom Hauch einer Perſönlichkeit durchweht. Dem Naturaliſten freilich war die Erreichung auch nur von ferne verwandter Wirkungen auf mechaniſchem Wege höchſt unerwünſcht, und ſie nötigte ihn, den Trennungsſtrich zwiſchen Kunſt und Photographie recht deutlich zu ziehen. Der Naturalismus der Vergangenheit, der von ſolcher Konkurrenz nicht berührt wurde, konnte ſeine Theſe in dieſer Hinſicht noch ganz unbefangen formulieren, etwa in der Art des Leonardo da Vinci: „Die Malerei iſt am lobenswerteſten, welche am meiſten Übereinſtimmung mit dem nachgeahmten Gegenſtande hat“ (Traktat Nr. 411), und ähnliche Sätze laufen ja hier und da noch bis in die Gegenwart hinein. Aber im allgemeinen war die Zeit für ſolch naiven Naturalismus mit dem Aufkommen der Photographie vorüber; mehr und mehr betont man nun, daß erſt die perſönliche Umſetzung durch das Temperament des Künſt-

lers das dargeſtellte Stück Natur zur Kunſt erhebe; von hier war der Schritt nicht mehr weit, die Perſönlichkeit auch einmal gegen die Natur auszuſpielen. Mußte nicht ſchließlich eine Zeit, welche von Photographien überſchwemmt wurde, die Senſation des Künſtleriſchen erſt dann erleben, wenn das reproduzierende Moment ganz in den Hintergrund gedrängt war?

Und auch die modernen Kunſtgelehrten, vor allem Alois Riegl, mögen ihr Verdienſt an der Umbildung des Geſchmacks haben. Gegen die Lehre Sempers kämpfend, der das Kunſtwerk als mechaniſches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohſtoff und Technik erklärt hatte, lehrte Riegl es vielmehr als das Reſultat eines beſtimmten und zweckbewußten Kunſtwollens begreifen. Die Polemik iſt längſt veraltet, fruchtbringend wurde allein das Poſitive, der Begriff des Kunſtwollens, d. h. die Beſtimmung des Kunſtwerks von innen heraus als Ausdruck einer ſeeliſchen Haltung. Jetzt war der Weg frei, jede Zeit nach ihrer eigenen Kunſtgeſinnung zu befragen, anſtatt ihr eine ſchon fertige unterzulegen. Und da erwies es ſich auch ſofort für das Mittelalter, daß ſein Bemühen keineswegs auf eine immer beſſere Beherrſchung der Natur gerichtet war, ſondern vielmehr darauf, eine Ausdrucksform für ſeinen neuen Glauben zu finden. Die Natur fand Aufnahme, ſoweit ſie zur Erfüllung dieſes Strebens notwendig war; darüber hinaus hatte ſie keine Daſeinsberechtigung und mußte jede Veränderung dulden, die ſie ihren Zwecken dienſtbarer machte. Viel zu hoch wurden die Heiligen in byzantiniſchen Moſaiken emporgereckt, aber wie ſtrahlten dieſe aufweiſenden, körperloſen Geſtalten vor goldſchimmerndem Grunde das Verlangen der Seele wieder, von irdiſcher Schwere befreit zu werden (Abb. 18). In unmöglichen Gliedmaßen und Bewegungen ſtanden die Figuren gemeißelt an den Portalen der Kirchen oder gemalt in den Miniaturen der heiligen Schriften, aber welche Eindringlichkeit der Gebärde wurde erzielt und wie fand die religiöſe Inbrunſt der Zeit hier eine Sprache (Abb. 19)!

Abb. 18. Maria orans. Muran, Dom. Apſis-Moſaik.

Hatte dieſe Hochſpannung, die im Mittelalter Allgemeingut der Kunſt war, ſeitdem nicht nachgelaſſen, um nur noch in einigen Künſtlerperſönlichkeiten zutage zu treten,

im ſpäten Michelangelo oder Rembrandt, in Tintoretto, in Grünewald oder in dem byzantiniſchen Nachzügler El Greco? Vielleicht hielt ſie ſich ſogar bis in das 19. Jahrhundert hinein, aber dann nicht in den weltlichen Städten, ſondern auf dem Lande, wo ein einfacherer Menſchenſchlag ſeine ungebrochene Glaubenswelt in naive Bilder goß. Hatte man dies einmal erkannt, ſo öffnete ſich auch der Blick für jede Kunſt, die der Natur abwendig gegenüberſtand, für die abſtrakten Schöpfungen der Orientalen, vor allem der Ägypter, für die grotesken Gebilde der Naturvölker und ſelbſt für die ganz primitive Kunſt unſerer Kinder. „Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung ſchöpfen, mehr als der Nachahmer griechiſcher Form?“ (Auguſt Macke.)

Dieſe Entdeckung vergangener und entlegener Kunſtkreiſe ging über ein bloßes, kühles Verſtehen weit hinaus. Hier waren die Ahnen und Verwandten des gleichen Blutes, die das eigene Streben ſegneten gegenüber dem Vorwurf der Außenwelt, etwas Niedageweſenes zu unternehmen. Der Naturalismus geriet dabei mehr und in Verteidigungsſtellung; mancher Heißſporn vergaß ſchon wieder die Gerechtigkeit, jeder Zeit ihr eigenes Wollen zuzubilligen und ließ die Kunſt ſeit dem Mittelalter in ſtetig zunehmendem Verfall bis zur Mißgeſtalt des Impreſſionismus ſinken.

Das einſt geprieſene Vorbild wurde jetzt zum Verhängnis der Kunſt erklärt: gerade die Natur iſt es, welche das gebildete Werk verhindert, Kunſt zu ſein. Die Natur kann nur als Stückwerk oder Ausſchnitt übernommen werden und verleiht ſo dem Kunſtwerk den Charakter des Fragmentariſchen, wo es eine Ganzheit darſtellen ſollte. Ferner: wo die Natur aufgenommen wird, da ſetzt der Beſchauer das Wiedergegebene in Beziehung zur Außenwelt; er wird vom Bilde fortgeführt, anſtatt in ihm zu ruhen; die Natur macht das Kunſtwerk relativ, wo es abſolut ſein ſollte. Und ſchließlich: die Naturwiedergabe unterwirft den Künſtler der Außenwelt, anſtatt ihn ſeinem inneren Drange folgen zu laſſen; er muß Formen und Farben ſetzen, nicht wie es ihm aus der Seele quillt oder für die Ökonomie des Bildganzen an dieſer Stelle als notwendig erſcheint, ſondern wie es der dargeſtellte Gegenſtand gerade erfordert. So wird er zum Sklaven, wo er in Freiheit herrſchen ſollte. Darum fort mit jeder Naturnachahmung, fort mit der Perſpektive, die uns den Raum vorſpiegelt; ſolcher Fälſcherkünſte bedarf die Kunſt nicht. Ihre Wahrheit iſt nicht Übereinſtimmung mit der Außenwelt, ſondern Übereinſtimmung mit der Innenwelt des Künſtlers, „Kunſt iſt Gabe, nicht Wiedergabe“ (Herwarth Walden).

Es iſt nicht ſchwer, dieſen extremen Standpunkt zu widerlegen. Gewiß wird das Kunſtwerk als etwas Ganzes erlebt und nicht als Bruchſtück, aber welcher Beſchauer fühlt ſich vor einem guten naturaliſtiſchen Bilde gedrungen, das dargeſtellte Stück Natur über die Rahmenleiſten hinaus zu verlängern? Hebbel in ſeinem „Wort über das Drama“ hat einmal das unerſchöpfliche Leben der begrenzten Kunſt gegenübergeſtellt. „Das Leben kennt keinen Abſchluß, der Faden, an dem es die Erſcheinungen abſpinnt, zieht ſich ins Unendliche hin, die Kunſt dagegen muß abſchließen, ſie muß den Faden, ſo gut es geht, zum Kreis zuſammenknüpfen.“ Und das iſt auch die Aufgabe des Malers, die aus der Totalität der Natur herausgeriſſene Teilwelt zu einer neuen Ganzheit zuſammenzuſchließen.

Und gewiß hat ein Kunſtwerk alles Intereſſe auf ſich zu konzentrieren und den Blick gleichſam feſtzuſaugen, aber welcher Betrachter, der künſtleriſch ſehen gelernt hat, denkt vor einem gemalten Baume an einen wirklichen, anſtatt ſich eben an dem gemalten zu erſättigen? Und gewiß endlich iſt der nachahmende Künſtler der Natur gegenüber nicht völlig frei; er hat manche Form, manche Farbe in ihrem Dienſte zu ſetzen, aber dafür hat er tauſend Möglichkeiten, ſolche Notwendigkeiten immer wieder an anderer Stelle des Bildes auszugleichen und ſeine Herrſchaft wird nur um ſo koſtbarer, je

ſchwerer ſie errungen iſt. Liebermann hat einmal geſagt: „Ich komponiere genau ſo wie irgendein anderer, man merkt es nur nicht ſo“ und ſo hat noch jeder naturaliſtiſche Künſtler komponiert, d. h. das Übernommene ſolange geformt, bis es ihm zu Willen war.

Iſt denn der Gegenſatz von Gabe und Wiedergabe nicht überhaupt nur eine Konſtruktion? Wenn wir eine Birke äſthetiſch anſehen, legen wir ihr da nicht einen Ausdruck unter, einen zarten, lieblichen, der ſich in der Schlankheit und Weiße ihres Stammes, in dem lockeren Gerieſel ihrer hellen Blätter, kurz in ihren Formen und Farben ausſpricht? So läßt der naturaliſtiſche Künſtler die Formen und Farben der von ihm dargeſtellten Gegenſtände ſprechen und er muß nur darauf achten und alles Bemühen daran ſetzen, daß das alles nicht durcheinander redet, ſondern ſich zu einer Ganzheit zuſammenſchließt, die wie ein einziger Ton, der Ton ſeiner Seele erklingt.

Abb. 19. Petrus. Moiſſac, St. Pierre.

So ſind zwar die Bedingungen, welche der Expreſſioniſt an das Kunſtwerk ſtellt, durchaus berechtigt, ja ſie werden hier mit einer Klarheit vorgetragen, die der naturaliſtiſchen Theorie gewöhnlich mangelte: in der naturaliſtiſchen Praxis finden ſie gleichwohl Erfüllung, wenigſtens in ihren guten Werken.

Daß aber die Natur auch einmal viel freier behandelt werden kann, als dies in den letzten 500 Jahren erlaubt war, ja daß ſie ſelbſt ausgelöſcht werden kann, iſt zuzugeben. Wieweit aus der Ausſchaltung der Natur für die Kunſt ſich mehr Vorteile oder Nachteile ergeben, wird ſpäter gefragt werden; hier genügt es, die Möglichkeit einer ſolchen Kunſt zu bejahen. Sie ergibt ſich aus dem Geſagten. Denn wenn die Gegenſtände der Natur ihren äſthetiſchen Ausdruckswert in ihren Formen und Farben haben, ſo muß es erlaubt ſein, dieſe Formen und Farben auch einmal über die Gegenſtände hinwegzuführen oder von ihnen gänzlich zu iſolieren, wenn der Künſtler dieſes Mittel zur Erreichung ſeines Zieles bedarf.

So ſei denn am Schluſſe dieſer Erörterung noch die Frage geſtellt, zu welcher be-

Abb. 20. Lehmbruck. Knieende. Berlin, Kronprinzenpalais. Aus der Zeitſchrift „Das Kunſtblatt“.

ſonderen Verwendung dem Expreſſionismus ſeine Naturferne dient und welche beſondere Wirkung er durch ſie erzielt. Hermann Bahr hat in ſeiner geiſtreichen Schrift über den Expreſſionismus dieſe Frage zu klären verſucht. Er geht davon aus, daß alle Geſchichte der Malerei eine Geſchichte des Sehens iſt und immer erſt ein neues Sehen eine neue Darſtellungsweiſe hervorbringt. Gegenüber dem Sehen mit bloßen Augen, das dem Impreſſionismus zugrunde liegt, führt die Gegenwart wieder das innere Sehen, das Sehen des Geiſtes, herauf, und wie dieſes Sehen naturfremde Bilder liefert, ſo muß auch die auf ihm baſierende Kunſt von der Natur abweichen.

Dieſe Erklärung trifft ſicherlich den Ausgangspunkt manches expreſſioniſtiſchen Werkes, das aus ſolch einer inneren Schau, ſolch einer Viſion geboren iſt. Aber ein allereigenſter Zug der Moderne wird durch ſie, wie mir ſcheint, nicht genügend gekennzeichnet. Die Anſicht, daß alle Kunſt Darſtellung eines Sehens ſei, enthält noch einen Reſt aus der Zeit des Impreſſionismus; ſie ſetzt einen auf ſeine Eindrücke — äußere oder innere — gleichſam lauſchenden, einen geruhigen und hingegebenen Künſtler voraus. Aber ihr fehlt das Moment des Kampfes, mit dem ſich der moderne Künſtler gegen das Geſehene wendet, um es ſeinem Willen zu unterjochen. Van Gogh hat ſich einmal über die neuen Wege, die er als einer der erſten beſchritt, in einem Briefe ausgeſprochen: „Es ſollte mich gar nicht wundern,“ ſchreibt er, „wenn die Impreſſioniſten binnen kurzem an meiner Arbeit viel auszuſetzen hätten .... Denn ſtatt genau

das wiederzugeben, was ich vor mir ſehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen ſtarken Ausdruck erzielen. Doch laſſen wir lieber die Theorie beiſeite, ich will Dir lieber an einem Beiſpiel klar machen, was ich meine. Denk Dir, ich male einen befreundeten Künſtler, einen Künſtler, der große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall ſingt, weil es juſt ſeine Natur iſt. Dieſer Mann ſoll blond ſein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerſt male ich ihn alſo ſo wie er iſt, ſo getreu wie möglich, doch das iſt nur der Anfang. Damit iſt das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — ſtatt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichſten Blau, ſo ſtark es die Palette hergibt. So wirkt durch dieſe einfache Zuſammenſtellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther."

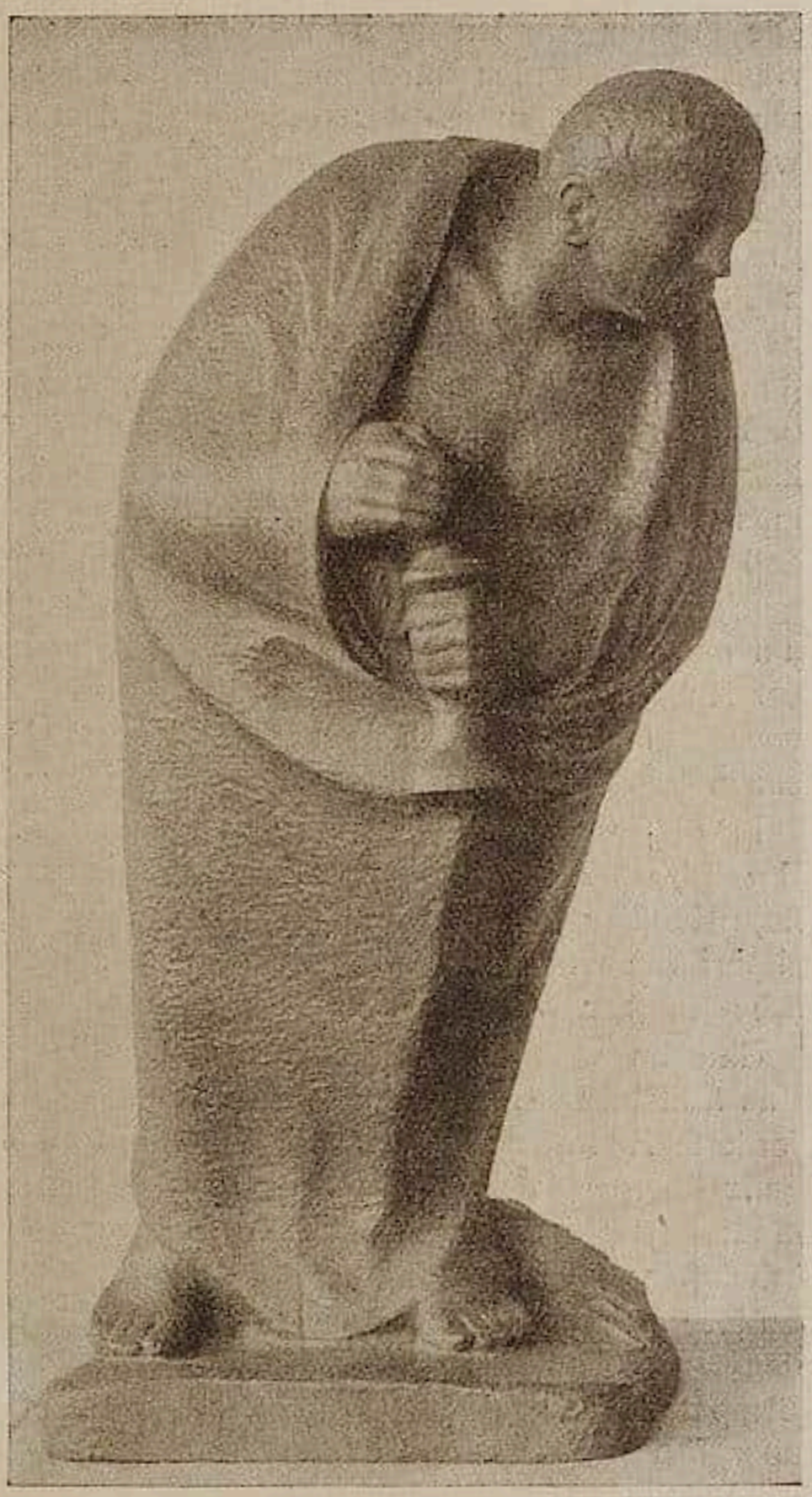


Abb. 21. Barlach. Der Einſame.
Mit Genehmigung des Verlags Paul Caſſirer, Berlin.

An dieſer Deutung berührt es nur noch altertümlich, daß van Gogh mit der getreuen Abſchrift nach der Natur beginnt, anſtatt gleich direkt auf ſein Ziel loszugehen. Aber das iſt nicht das Entſcheidende. Entſcheidend iſt, daß der Künſtler kraft ſeiner perſönlichen Empfindung den Gegenſtand bewußt umſchmilzt, bis er ſeinem Ausdruckswillen gefügig wird.

Zwei Beiſpiele mögen das noch näher vor Augen führen. Lehmbruck erlebt die Zartheit eines Mädchenkörpers, und dieſes Erlebnis läßt ihn die Proportionen über das natürliche Maß hinaus ziehen (Abb. 20). Aus langen, ſchräg aufklimmenden Beinen, deren Linienfluß durch ein Gewandſtück noch verhüllt wird, ſteigt nackt und frei der ſchlanke Rumpf in die Höhe, bis endlich das ſchmale Haupt in beſcheidener Beugung die Bewegung zur Erde zurückleitet.

Im Gegenſatze dazu erlebt Barlach die Welt laſtend wie einen Albdruck und preßt darum die Formen gewaltſam zuſammen. Er hat einmal einen einſamen Mann geſchildert, der zu nächtlicher Stunde, die Kerze in der Hand, mißtrauiſch umherſchleicht (Abb. 21).

Die Formen werden nach oben zu breiter und ſackartiger, um den Eindruck des Nächtlich-Brütenden durch die ſo entſtehende geduckte Kurve noch zu verſtärken. So werden die Bildungen der Natur unter dem ſtürmiſchen Ausdruckswillen des Künſtlers wie weiches Wachs, das er nach ſeinem Bedürfnis knetet.

Dieſer bewußte Umformungswille iſt im Verlaufe der expreſſioniſtiſchen Entwicklung nur immer heftiger geworden und immer geringer der Widerſtand, den man der Natur zubilligte. Der frühe Expreſſionismus ließ noch den Gegenſtand als ein zuſammenhängendes Ganzes beſtehen, während im ſpäteren Expreſſionismus Richtungen entſtanden (der Futurismus, der Kubismus), welche das Objekt völlig deformierten, ſei es, daß ſie es auseinanderriſſen oder zu mathematiſchen Figuren erſtarren ließen. Die Erklärungen, die man dazu gibt, werden noch hier und da aus der Sprache des Naturalismus geholt. Man ſagt etwa, daß der raſch bewegte Gegenſtand dem Auge zerfiele, daß die Objekte zu verſchiedenen Zeiten oder von verſchiedenen Standpunkten aus geſehen werden: in Wirklichkeit iſt es doch nur das Verlangen, die Natur zu zerſtören, um aus ihren Trümmern eine neue Welt zu bauen. Zuweilen kommt als entſcheidender Antrieb noch ein rein motoriſcher Drang dazu, der die Hände zum Bilden antreibt, wie er die Füße des Wilden zum Tanze lockert, und hier wird dann das Malen aus einem Sehen und Darſtellen völlig in eine Entladung reiner Aktionsluſt verwandelt.

In dieſer perſönlichen und gewaltſamen Umformung der Natur liegt zugleich der Unterſchied der modernen Naturferne von der des Mittelalters. Denn der mittelalterliche Künſtler ſah die Natur niemals mit ſo genauen Augen an wie der moderne, ſeine Naturferne war naiv, während die des modernen Künſtlers bewußt iſt; der mittelalterliche Künſtler war anaturaliſtiſch, der moderne Künſtler iſt antinaturaliſtiſch.

Und im gleichen Verhältnis iſt auch die Wirkung auf den Beſchauer verſchieden. Das Mittelalter erlebte in der Naturferne keinerlei perſönlichen Werte, die ihm die geforderte Anonymität ſeiner Kunſt gefährdet hatten. So konnte ſie ihm Ausdruck eines ganz überperſönlichen Glaubens ſein, der ihn über das Treiben der Welt erhob. Der moderne Beſchauer dagegen hält im Leben den Blick feſt auf die Natur gerichtet, ſei es, daß er ſie wiſſenſchaftlich durchforſcht oder äſthetiſch genießt. So empfindet er die Entfernung von der Natur als etwas Abſichtliches: eine Unruhe ergreift ihn, er fühlt den Boden unter ſeinen Füßen wanken und ſich in den Wirbel eines künſtleriſchen Temperaments geriſſen, der ihm den Atem benimmt. Aber willig läßt er dieſen Sturm über ſich ergehen, aus dem ihm nur um ſo machtvoller die große Perſönlichkeit des Künſtlers entgegenſchlägt.

Und das iſt zugleich der genaue Ausdruck für die ſoziologiſche Stellung, die der Künſtler in der Gegenwart einnimmt. Denn wir leben — oder lebten wenigſtens bis zur Revolution — in einer Zeit fortſchreitender Rationaliſierung und Mechaniſierung. So iſt uns ſchon an ſich die Kunſt immer wichtiger geworden als eine von allem Zwange befreite, allen Gebundenheiten entrückte, irrationale Daſeinsform. Dem Künſtler aber gilt die ganze Bewunderung der Welt. Denn da dem Menſchen eine Möglichkeit nicht mehr recht gegeben war, ſeine Perſönlichkeit im Wirklichen auszuleben, ſo hat ſich der Kultus der frei ſchaltenden Schöpferkraft ganz in das Reich der Kunſt geflüchtet. Hier gedeiht der Held der modernen Zeit und die Gewalt, die der Künſtler über die Natur ausübt, wird ihm als die Macht ſeiner ſouveränen Perſönlichkeit zugezählt.

(Schluß folgt.)

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Lord Bristol, der absonderliche Kunstfreund

Von FRIED. NOACK

In der vornehmen Welt Englands ging um die Wende des 18. Jahrhunderts das geflügelte Wort eines ihrer Angehörigen um: Gott hat Männer, Frauen und Herveys geschaffen. Die Familie Hervey, die hiermit als aus dem üblichen Rahmen der menschlichen Gesellschaft und ihrer Sitten heraustretend gekennzeichnet wurde, verdankte das seltsame Urteil wesentlich dem Treiben eines ihrer Söhne, der daheim wie auf dem europäischen Festland durch seine Art und Lebensweise ein Aufsehen erregt hat, das dem Volke Albions nicht gerade zum Ruhm gereichte. Der Mann bekleidete zwar ein hohes Kirchenamt, sein Verhalten war jedoch so wenig gottgefällig, daß die National Biography sich nicht enthalten kann, in seinem Lebensabriß ihn einen schlechten Vater und noch schlechteren Gatten zu nennen. Er würde darum wohl verdienen, der Vergessenheit anheimzufallen, wenn er nicht als Sammler und Förderer der Künste eine nicht verdienstlose Rolle gespielt hätte.

Frederick August Hervey, D.D., vierter Earl of Bristol, Bischof von Derry, war als dritter Sohn von John Hervey am 1. August 1730 geboren und hatte nach Beendigung seiner Studien in Westminster und Cambridge als Clerk of the Privy Seal und Royal Chaplan im öffentlichen Dienst gestanden, bis er 1767 Bischof von Clogne wurde und ein Jahr danach seine kirchliche Laufbahn mit der Würde eines Bischofs von Derry krönte und den theologischen Doktorgrad erwarb. Wissenschaftlich scheint er sich in der Gottesgelahrtheit nicht hervorgetan zu haben, doch wird ihm eine lobenswerte Verwaltung des ihm zugefallenen reichen Bistums nachgerühmt. Aus seiner 1752 mit Elizabeth Davers abgeschlossenen Ehe entsprang 1759 Elizabeth Hervey, die als Herzogin von Devonshire einen ansehnlichen politischen Einfluß ausgeübt und im Alter während eines neunjährigen Aufenthalts in Rom gemeinsam mit angesehenen Gelehrten die Altertumsforschung eifrig gefördert hat. Daß ihr Vater an der Erziehung dieser ausgezeichneten Dame, die übrigens auch nicht frei von absonderlichen Launen war, einen verdienstlichen Anteil gehabt habe, darf nach dem erwähnten Urteil der National Biography füglich bezweifelt werden. Seine Gedanken waren zeitlebens hauptsächlich darauf gerichtet, nach persönlicher Lust und Laune die reichen Mittel durchzubringen, die das Glück ihm verschwenderisch in den Schoß geworfen hatte. Die fetten Einkünfte seiner bischöflichen Würde wurden nämlich noch durch eine Jahresrente von 20000 Pfund vermehrt, die ihm als Erben seines 1779 abgeschiedenen Bruders zufiel. Nach der damals schon vom britischen Adel gepflogenen Sitte brachte Lord Bristol, wie er kurzweg genannt wurde, sein Geld mit Vorliebe auf Reisen durch Europa unter die Leute, vorzugsweise in Italien, dem Land des Sonnenscheins und der alten Kunstschätze, welches er schon seiner Gesundheit wegen seit 1771 häufig aufsuchte und zur zweiten Heimat erkor. Wir finden ihn im Frühjahr 1771 in Via Condotti zu Rom wohnhaft,

desgleichen um die Oſterzeit 1775, dann 1778 den Winter über in Neapel, wo er von einer ſchweren Erkrankung Erholung ſuchte, und in den Sommern der folgenden Jahre häufig in Caſtellamare an der Sorrentiner Halbinſel. Mit Anbruch des neuen Jahres pflegte er nach Rom überzuſiedeln, um dort den Karneval und die Oſterfeſtlichkeiten mitzumachen, ſchlug ſeinen Wohnſitz in den beſten Gaſthäuſern in der Gegend des Spaniſchen Platzes auf, z. B. in der am Fuß des Monte Pincio gelegenen Locanda Margherita 1788, die einige Monate ſpäter der Herzogin Anna Amalie von Sachſen-Weimar zum Aufenthalt gedient hat, und richtete ſich ſeit den neunziger Jahren ein feſtes Abſteigequartier für ſeine Beſuche in der ewigen Stadt auf der Pincio-Höhe im Palazzo Zuccari ein, der in unſeren Tagen von der unvergeßlichen Kunſtfreundin Henriette Hertz erworben, erneuert und zum Sitz einer kunſtgeſchichtlichen Studienſtätte gemacht worden iſt. In dieſem ſtattlichen Palaſt der Frühbarockzeit, der mit den deutſch-römiſchen Kulturbeziehungen vielfach verknüpft iſt, hat Lord Briſtol jahrelang ſein wunderliches Mäzenatentum betrieben, das nicht ſelten zu einer Karikatur geworden iſt. Bevor wir jedoch dieſe merkwürdigſte Seite ſeines Daſeins betrachten, mögen noch ſeine äußeren Schickſale kurze Erwähnung finden.

Die Eigenſchaft als Engländer, verbunden mit dem geſellſchaftlichen Rang, der kirchlichen Würde, dem großen Reichtum und dem ausſchweifenden Gebrauch, den er davon machte, verſchaffte dem Lord in der vom Fremdenverkehr lebenden Stadt nicht nur allgemeine Beachtung, ſondern auch ein hohes Anſehen, während man über ſeine anſtößige Lebensführung duldſam hinwegſah. Ein engliſcher Krösus durfte ſich im päpſtlichen Rom vieles erlauben, was ſonſt von der guten Sitte und dem hierarchiſchen Brauch verdammt wurde. Er konnte zügellos ſeine Verehrung für das klaſſiſche Altertum in einem eifrigen Bacchus- und Venusdienſt betätigen und durfte dabei, eine in der Hauptſtadt der Päpſte damals einzig daſtehende Vergünſtigung, in ſeiner Hauskapelle anglikaniſchen Gottesdienſt für ſeine Landsleute halten. Nachdem er im Winter 1794 bis 95 in Neapel gelebt und ſich an der Vaſenſammlung des britiſchen Geſandten Lord Hamilton wie an den berühmten lebenden Bildern ergötzt hatte, die deſſen ſchöne Geliebte in klaſſiſcher Halbnacktheit zu ſtellen pflegte, kam er zum Karneval wieder nach Rom und reiſte für den Sommer nach Deutſchland, wo er den alternden Leib im Bad Pyrmont für erneuten Lebensgenuß auffriſchte und im Herbſt München beſuchte. Dort lernte er die Geliebte des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen kennen, die ſich auf einer Reiſe nach Italien befand. Die mit ihren 43 Jahren immer noch anziehende Wilhelmine von Rietz, ſpäter Gräfin Lichtenau, entflammte die Sinne des Lords, den auch der Wunſch locken mochte, der Liebesnachfolger eines gekrönten Hauptes zu werden; er umwarb ſie ernſtlich, reiſte ihr im November 1795 nach und ſchrieb ihr, die in Rom weilte, von Neapel aus Briefe, die nach dem Zeugnis des engliſchen Biographen nicht eben Muſter von Wohlanſtändigkeit waren. Im Frühling 1796 erreichte er ſie in Rom, bemühte ſich um ihre Standeserhöhung und ſuchte ihre Gunſt auch dadurch zu erwerben, daß er ihr eine neue Zimmereinrichtung für ihr Berliner Haus ſchenkte. Obſchon die Lichtenau einen förmlichen Heiratsantrag, den er ihr im Sommer von Pyrmont aus machte (ſeine Gattin war damals noch am Leben!), nicht angenommen hat, ließ er in ſeinen Bemühungen um ihre Huld nicht nach und hat ſie noch im März 1797 zu einer gemeinſamen Reiſe nach Ägypten eingeladen, die indes nicht zuſtande kam. Auf der Fahrt nach Pyrmont ſtattete er im Juni desſelben Jahres Goethe einen Beſuch ab, ſuchte dann 1798 in Alexander v. Humboldt einen Reiſegefährten für das Nilland zu gewinnen, mußte aber wegen der bonapartiſchen

Unternehmung wiederum auf dieſe Fahrt verzichten. Statt deſſen nach Rom zurückgekehrt, wurde der Lord auch dort durch die Franzoſen in ſeinen Plänen behindert. Die republikaniſchen Heere rückten im Februar 1798 in die Hauptſtadt der Päpſte ein; man durchſuchte Briſtols Wohnung, fand einen verdächtigen politiſchen Briefwechſel und machte nicht viel Federleſens mit ihm, der durch ſeinen Reichtum und ſeine Kunſtſammlungen den Franzoſen eine willkommene Beute verſprach. Im April 1798 verhafteten ſie ihn, beſchlagnahmten ſeinen römiſchen Beſitz und brachten den Lord nach Mailand, wo er als Gefangener im Kaſtell anderthalb Jahre ohne Liebe und Wein vertrauern mußte. Weder die Bemühungen römiſcher Künſtler um ſeine Befreiung, noch ſeine eigenen Beſtechungsverſuche bei dem franzöſiſchen Generalſchatzmeiſter Haller und dem Kommiſſar Hullin brachten den gewünſchten Erfolg; erſt mit dem Anfang des Jahres 1800 erlangte Briſtol ſeine Freiheit und konnte ſein römiſches Heim wiederſehen. Sein Erſtes war nun, daß er einen dortigen Landsmann und Vertrauten, den Maler Alexander Day, ſchon von Florenz aus beauftragte, einen Rieſenſchmaus für die 345 Künſtler aller Nationen zu veranſtalten, die zwei Jahre zuvor die Geſamteingabe an Haller zu ſeinen Gunſten abgeſandt hatten. Am 31. Januar ſchmauſten und zechten dieſelben fröhlich auf Koſten des freigebigen Gönners; manch einer von ihnen meinte aber doch, es wäre nützlicher geweſen, wenn der Lord ihnen mit neuen Kunſtaufträgen, anſtatt mit einem pantagrueliſchen Mahl, gedankt hätte. Aber die glänzenden Zeiten des Briſtolſchen Mäcenatentums kehrten ihnen nicht zurück. Der Lord, verärgert durch ſeine Händel mit den Franzoſen und wohl auch im Vergleich zu früheren Jahren in ſeinen Mitteln mehr beſchränkt, mäßigte ſeinen Sammeleifer; die vom Feind beſchlagnahmten Kunſtwerke konnte er zwar dank der Vermittlung des engliſchen Konſuls für 10000 Pfund einlöſen, jedoch nur, um ſie von neuem zu verlieren, denn im April 1801 legte der räuberiſche franzöſiſche Kommiſſar Wicar abermals Beſchlag darauf, diesmal auf Nimmerwiederſehen. Schritte, die Briſtol durch ſeinen Sohn in Paris tat, um im Herbſt 1801 die 50000 Livres zurück zu erlangen, die ihm Hullin abgepreßt hatte mit dem trügeriſchen Verſprechen, ſeine Haftentlaſſung zu bewirken, mögen wohl auch erfolglos geweſen ſein; jedenfalls wurden die Kunſtankäufe in ſeinen letzten Lebensjahren ſpärlicher, und die Vermögensumſtände ſollen ſich bei ſeinem Ableben als wenig erfreulich herausgeſtellt haben. Sein Schlemmerleben, das er bis zum letzten Atemzug fortführte, verſchlang große Summen, und an durchtriebenen Schmarotzern fehlte es in ſeiner Umgebung nicht, die ſich auf ſeine Koſten die Taſchen füllten. Vielleicht in der Hoffnung, ſeine Kauf- und Sammelluſt neu zu beleben, hat ihn die Akademie S. Luca 7. II. 1802 zum Ehrenmitglied ernannt; er konnte ſich dieſer Auszeichnung nicht lange mehr erfreuen. Im Sommer 1803 ſiedelte er von ſeiner Stadtwohnung im Palazzo Zuccari nach Frascati über, erkrankte dort infolge ſeiner Ausſchweifungen, ließ ſich nach Albano bringen und ſtarb dort im Albergo della Poſta am 8. Juli 1803, man kann wohl ſagen, in und an ſeinen Sünden. Bis in die letzten Lebenstage hat er die ſchärfſten Reizmittel zu ſich genommen, um die ſinkenden Kräfte zu andauerndem Genuß aufzupeitſchen; zwei Geliebte, deren eine die Frau des Malers Day, eine damals erſt 34jährige Römerin, war, und die er ſelber ſeine „Sünde“ und „Buße“ zu nennen pflegte, ließen ihn auf ſeinem Sterbebett im Stich. Die Leiche wurde eingeſargt in einem Holzmagazin zu Rom untergeſtellt, bis ſie nach England in die Herveyſche Familiengruft übergeführt werden konnte.

Der Tod des tollen Sonderlings, wie Gregorovius ihn bezeichnet, löſte viele Spötterzungen gegen ihn, auch unter den Künſtlern, die nicht alle ſich ſeiner Gunſt erfreut

hatten; andere beklagten ihn aufrichtig, da ſie ihr Auskommen ſeiner freigebigen Hand verdankten. Am ſchärfſten haben ihn die beiden älteſten Charaktergeſtalten der damaligen deutſchrömiſchen Künſtlerkolonie mitgenommen, Joſef Anton Koch, der in ſeiner „Rumfordiſchen Suppe“ dem „Lord Plumpſack“ mehrere Seiten einer von beißendem Hohn erfüllten Schilderung ſeines wüſten Lebens und ſeines launiſchen Mäcenatentums widmet, und Johann Chriſtian Reinhart, der ihn mit einer unbarmherzigen Karikatur als „Porco Centauro“ (Schweinezentaur) mit ſeiner Wein- und Weiberleidenſchaft verewigt hat. Dieſes Erzeugnis einer grimmigen Künſtlerrache ziert als Titelkupfer die Urausgabe von Seumes Spaziergang nach Syrakus. Man würde jedoch ohne Zweifel dem Lord Unrecht tun, wollte man das Urteil über ihn ausſchließlich auf dieſe beiden Auslaſſungen gekränkten Künſtlerſtolzes gründen, wie ehrenwert auch ihre Urheber an ſich ſein mögen, und wie guten Grund dieſelben auch haben mochten, ihm zu zürnen. Man kann überhaupt Künſtlern nicht immer völlig trauen, wenn ſie von Leuten reden, die ihnen Aufträge erteilt haben; ſelten haben beide Teile einander völlig verſtanden, Ausgangspunkte und Grundlagen der Anſchauungsweiſe ſind beim ſchaffenden Künſtler und beim kunſtliebenden Beſteller allzu verſchieden, und was dieſem als dankenswerte Förderung und Wohltat erſcheint, empfindet der andere nur zu oft als Beſchränkung ſeiner Eigenart oder Demütigung. Lord Briſtol war gewiß kein auserleſener Kenner, hatte aber Freude am Kunſtwerk, und war gerade darum ein bequemer, leicht zu befriedigender Käufer, umſo willkommener für die meiſten, als er großmütig und anſtandslos zahlte, wenn auch augenblickliche Launen das Geſchäft manchmal ſtörten. Das Sammeln von Kunſtwerken war im 18. Jahrhundert ein ſelbſtverſtändliches Erfordernis des guten Tones beim engliſchen Geburts- und Geldadel; ſeine Schlöſſer füllten ſich mit den in Italien erworbenen Schätzen. Die herrſchende Moderichtung ging dabei faſt ausſchließlich auf Antiken aller Art und auf die Klaſſiker der italieniſchen Renaiſſance; es überwog auch im Handel der in Winckelmann und Mengs wiſſenſchaftlich bezw. künſtleriſch verkörperte Klaſſizismus. Dem Sonderlingsweſen Briſtols widerſprach das blinde Befolgen der Mode, er ging ſeinen eigenen Weg, gerade wie ſein Bruder Henry Hervey, Vizekönig von Indien, der 1766 in Rom mit Winckelmann bekannt wurde und deſſen kopfſchüttelndes Staunen dadurch erregte, daß er die gotiſche Baukunſt und die alten Kirchen Englands der griechiſchen und zeitgenöſſiſchen, d. h. klaſſizi›tiſchen Baukunſt vorzog. Winckelmann erklärte danach, Henry Hervey beſitze keine Unze Geſchmack. Wir pflegen auch heute von einem Menſchen, der einen andern Geſchmack hat als wir ſelber, zu ſagen, er beſitze keinen. In dieſem Sinne hatte auch Lord Frederick Auguſt Hervey gar keinen Geſchmack, denn die alte Kunſt zog ihn wenig an, und ſeine eigenwillige Laune verbot ihm, die von der übrigen Mitwelt angebeteten Götter zu verehren. Gegen den allgemein geprieſenen Raffael und deſſen Zeitgenoſſen hatte er ſich daher in eine ſchroffe Abneigung hineingelebt, die ſoweit ging, daß er das Meiſterwerk der Transfiguration verachtete und einem franzöſiſchen Künſtler ein Konkurrenzbild desſelben Gegenſtands in Auftrag gab, welches nach ſeiner Vollendung im Pantheon zu Rom ausgeſtellt wurde, aber wie begreiflich bei der übrigen Mitwelt keinen Beifall fand. Natürlich, es dünkte ihr von vornherein verwegene Anmaßung, wenn ein zeitgenöſſiſcher Maler ſich neben den göttlichen Urbinaten zu ſtellen wagte oder gar ſich vermaß, ihn zu meiſtern. Briſtol ſoll, wenn wir dem Spötter Koch glauben dürfen, ſeiner Mißachtung Raffaels noch einen derberen Ausdruck gegeben haben, der immerhin dem Weſen eines Porco Centauro entſprach, indem er die Bildniſſe dieſes Meiſters und ſeines Lehrers Perugino als Zierde ſeines Aborts anbringen ließ. Genug, die

Leidenſchaft der Mehrzahl für echte alte Kunſtwerke teilte der tolle Sonderling nicht. Wohl hat auch er gelegentlich Antiken gekauft, um ſeine Schlöſſer Downhill und Ballyſeullion, ſowie einen Landſitz, den er ſich in Ickworth bauen wollte, damit zu ſchmücken; wir erfahren, daß er eine in Oſtia friſch ausgegrabene Achillesſtatue und einen Apollokopf aus der Galerie Giuſtiniani erwarb, daß er von neapolitaniſchen Hehlern aus Pompeji herausgeſchmuggelte Wandgemälde kaufte, die jedoch infolge nachläſſiger Verpackung zu Staub zerrieben in England angekommen ſind, und daß er, wohl als Erſatz für dieſe, die 1777 in Villa Negroni zu Rom entdeckten, von Mengs und Maron kopierten, Wandbilder an ſich gebracht und in einem ſeiner Schlöſſer aufgeſtellt hat. Vielleicht hat ihn die Gefahr, mit gefälſchten Antiken betrogen zu werden, davon abgehalten, dieſes Gebiet des Sammlers weiter zu betreten; denn wie viele Kunſtfreunde iſt auch er mancher Täuſchung Opfer geworden. So hat der bekannte Gemmenſchneider Luigi Pichler ihn mit einer angeblich antiken Darſtellung des Herkules, der die ſtymphaliſchen Vögel erlegt, hinters Licht geführt. In der Hauptſache hielt der Lord bei ſeinen Kunſtankäufen ſich an den Grundſatz, dem auch würdigere und ernſthaftere Liebhaber gehuldigt haben, wie z. B. Goethes Vater und Graf Schack, nämlich die lebenden Künſtler zu beſchäftigen und in Nahrung zu ſetzen. War er in der Ausübung dieſes Mäcenatentums gegen Lebende oft nicht frei von Launen, Willkürlichkeiten und dünkelhafter Derbheit, ſo wirkte dabei doch auch eine natürliche Gutmütigkeit mit, wenn er wahllos Arbeiten von armen Teufeln annahm, die nur durch ſeine Großmut der ärgſten Lebensnot entriſſen wurden und auf einen grünen Zweig gekommen ſind. So traf er einmal an der Ceſtiuspyramide in den achtziger Jahren den Schweizer Landſchaftsmaler Peter Birmann, der damals in drückender Armut lebte, ſchaute ihm zu, wie er Studien zeichnete, und kaufte ihm gegen hohe Zahlung alles ab, was der junge Künſtler gerade fertig hatte, ſo daß dieſer abends im Caffé Greco freudeſtrahlend den Genoſſen ſein unverhofftes Glück berichten konnte. 1786 ſah er auf einer Ausſtellung in Villa Medici das Gemälde „Epaminondas“ des ſavoyiſchen Künſtlers Jacques Berger; das Stück gefiel ihm, und ohne weiteres erwarb er ſämtliche Arbeiten des jungen Mannes für den verlangten Preis, legte noch 600 Lire aus freien Stücken zu und ſetzte ihm ein Jahresgehalt von 50 Pfund aus, wogegen Berger nur verpflichtet ſein ſollte, ihm jährlich ein Bild nach ſeinem Gutdünken zu malen, welches noch beſonders bezahlt wurde. Großartiger läßt ſich die Unterſtützung aufſtrebender Künſtler wohl kaum treiben. Die boshaften Kritiker des „Lord Plumpſack“ behaupten, er habe ohne Wahl und Verſtand mittelmäßiges Zeug zuſammengekauft und ſeine Geſchäfte gewönlich in trunkenem Zuſtand abgeſchloſſen, ſo daß er ſpäter, wenn die Geiſter des Frascatiweines verraucht waren, nichts mehr davon wußte, woraus denn mancherlei Mißhelligkeiten entſprungen ſeien. Mag ſein, daß dergleichen vorkam, auch daß mittelmäßige Künſtler aus Geldgier ſeine Freigebigkeit, zumal wenn er des ſüßen Weines voll war, zu ihrem Vorteil ausbeuteten. Tatſache iſt aber, daß Briſtol vieles von tüchtigen Meiſtern und ſolchen, die wenigſtens in jenen Jahren Ruf hatten, erworben hat. So verdankte der arme Carſtens den Erfolg ſeiner Ausſtellung im Frühling 1795 zum guten Teil ihm; denn der Lord kaufte ihm das „Gaſtmahl des Plato“ und die „Parzen“ ab und beſtellte die „Entführung Ganymeds“ in Öl. Der Tiroler Joſef Schöpf malte für ihn 1782 einige mythologiſche Sachen; Karl von Kügelgen hat 1795 verſchiedenes an ihn verkauft und war mit neuen Aufträgen für ihn beſchäftigt, als der Lord auf der Durchreiſe in München zufällig den Zwillingsbruder Gerhard von Kügelgen traf und, betroffen durch die fabelhafte Ähnlichkeit mit jenem, ihm ſofort

glänzende Anerbietungen machte und ein Jahrgehalt von 100 Dukaten verſprach, wenn er mit ihm nach Rom zurückkehrte. Den Baumeiſter Weinbrenner aus Karlsruhe, der gewiß kein Notnagel war, ſuchte er, wiewohl vergeblich, für einen Schloßbau in England zu gewinnen; von dem Engländer James Dornow, einem geſchätzten Freund Tiſchbeins, kaufte er um 1785 ein Gemälde aus der Geſchichte Alexanders d. Gr. und einen „Appius Claudius" und räumte ihm ſchließlich ſein ganzes Atelier aus. Ebenſo hat Briſtol von dem ſchottiſchen Landſchaftsmaler Wallis, Schicks Schwiegervater, von Camuccini, der um 1800 in der römiſchen Malerei die gleiche Stellung einnahm wie Canova in der Bildnerei, zwei Gemälde und von Friedrich Rehberg, dem damals ſehr angeſehenen Berliner Akademiemitglied, mehrere Arbeiten, darunter „Kain und Abel", erworben; die Landſchaftsmaler Simon Denis, Louis Pierre Ducros, Carlo Labruzzi und Theodor Matweff lieferten ihm verſchiedene Werke, letzterer ein Gemälde des Mont Cenis und eines der drei Tempel von Päſtum, welches er überdies von Rinaldi in Moſaik ausführen ließ, und Anton Maron malte 1777—78 für ihn elf Kopien der antiken Wandgemälde aus Villa Negroni ſowie die Bildniſſe von Briſtols Gattin und Tochter, Pompeo Battoni ſein eigenes Porträt. Bei dem begabten Schweizer Heinrich Keller, dem Freund des Humboldtſchen Hauſes, hat er nach ſeiner Rückkehr aus der franzöſiſchen Gefangenſchaft die „Atalanta" lebensgroß in Marmor beſtellt. Wenn er ſein Bildnis auch von dem Tiermaler Wenzel Peter anfertigen ließ, ſo war der Spott Kochs ſehr wohlfeil, er habe ſich ſelbſt dadurch als ein Vieh gekennzeichnet. Von Peter erwarb der Lord überdies ein großes Terracotta-Relief aus den Jahren, da er noch die Bildnerei übte, und beſtellte bei ihm das große Gemälde des Paradieſes, welches erſt nach Briſtols Tod vollendet wurde und in den Beſitz Gregors XVI. kam. Koch ſelber ſollte Briſtols Gunſt erfahren und begann für ihn ein „ganzes Zimmer voll von ſeinen Narrheiten" zu malen, wie der Lord ſich ausdrückte, zog ſich aber zurück, als er erkannte, daß die vertraute Umgebung des Beſtellers ein unehrliches Spiel mit dem Künſtler trieb. Dieſe Enttäuſchung, die wohl kaum auf Briſtols Rechnung zu ſetzen iſt, hat wohl die ſpätere harte Beurteilung des Mäcens in der „Rumfordiſchen Suppe" mit beeinflußt. Wir dürfen hier auch eine Äußerung des in ſeinen Abſchätzungen ſehr bedächtigen Goethe-Meyers nicht unbeachtet laſſen, der am 8. Januar 1796 wörtlich von Rom nach Weimar ſchrieb: „Alles Gute wird durch Lord Briſtol aufgekauft". Der Geſchmack der Weimarer Kunſtfreunde ſtimmte allerdings nicht mit dem des guten Koch überein, der von Goethe einmal geſagt hat: „Von Kunſt verſteht er nix." Unter dem Guten, das der „Lord Plumpſack" damals aufkaufte, waren auch Arbeiten des andern Meiſters, der den Beſteller ſpäter im Zorn als „Porco Centauro" karikiert hat. Reinhart malte 1795 für Briſtol zwei Ölbilder, Anſichten des Sees mit dem Äskulap-Tempel in Villa Borgheſe und des Waſſerfalls von Terni, wofür er 150 Zechinen erhielt. Ein Streit um die Valuta bei der Auszahlung hat das Verhältnis zwiſchen dem Künſtler und dem Mäcen nur vorübergehend getrübt; 1801 beſtellte Briſtol bei Reinhart wieder drei Gemälde und hat ihm für ein Waldbild 200 Zechinen vergütet.

Ein Jahr ſpäter jedoch führte eine der groben Rückſichtsloſigkeiten Briſtols den endgültigen Bruch zwiſchen beiden herbei. Am 5. Februar 1802 war Reinhart zu Tiſch im Palazzo Zuccari geladen, gewiß nicht zum erſtenmal, und der reiche Gaſtgeber glaubte ihm als altem Freund nicht die ſtrenge Höflichkeit ſchuldig zu ſein wie einem Fernerſtehenden, ſondern ſich auch gelegentlich einen Witz mit ihm erlauben zu dürfen. Die Witze des „Lord Plumpſack" fielen allerdings häufig ſo aus, daß ſie dieſem ſeinem Beinamen durchaus gemäß waren. Briſtol begann damit, daß er den übrigen Gäſten

Reinhart ſcherzend als ein Univerſalgenie, aber zugleich als einen Kosmopoliten und Jakobiner vorſtellte. Der Künſtler verwahrte ſich höflich dagegen und betonte, daß er wohl ein Vaterland habe; als ihn einer der Fremden fragte, woher er wäre, gab Reinhart ſich als Preußen zu erkennen. Da die Unterhaltung italieniſch geführt wurde, lautete die Auskunft: Sono prussiano. Der Lord, der ſeinen witzigen Tag hatte, vielleicht auch ſchon etwas angetrunken war, fiel mit einem Wortſpiel dazwiſchen und meinte, es müßte wohl eher ruffiano (Kuppler) heißen. Auf dieſe grobe Beleidigung hin verbeugte der ſtolze Künſtler ſich gegen die Gäſte, würdigte den Lord keines Blickes mehr und verließ ſofort das Haus. Heimgekehrt ſchrieb er dem täppiſchen Beleidiger einen ſehr entſchiedenen Brief des Inhalts, daß er ſeines hohen Alters wegen keine Genugtuung mit der Waffe von ihm fordere und ihm nur die verdiente Verachtung zolle. Ein reuiger Entſchuldigungsbrief Briſtols, der es gewiß nicht bös gemeint hatte, konnte Reinhart nicht verſöhnen. Der erzürnte Künſtler zeichnete eine Karikatur des Lords in der Geſtalt eines Schweine-Centauren mit Satyrohren und Trinkertrophäen und zeigte das Bildchen im Caffé Greco, wo die ſcharfe Abfertigung des übermütigen britiſchen Grobians allgemeine Freude erregte. Der Betroffene beſaß Geiſt genug, um ſelbſt über ſein Zerrbild, von dem er erfuhr, zu lachen, und erklärte, Reinhart habe ſich als Mann von Genie gerächt. Fein war die Rache ja auch nicht, aber der Künſtler mochte denken: auf einen groben Klotz gehört ein grober Keil; es blieb beim Bruch, und das Bild des Porco Centauro kam als Geſchenk in die Hände des gerade in Rom anweſenden Seume, der die Rache durch die Veröffentlichung des Blattes noch verſchärfte.

Der Übermut des reichen Briten, der gewohnt war, von geldgierigen Sklavenſeelen umgeben zu ſein, deren Treiben ihn mit begreiflicher Menſchenverachtung erfüllte, hat ihn oft zu ähnlichen witzig ſein ſollenden Derbheiten verleitet wie die gegen Reinhart begangene. So hat er um dieſelbe Zeit dem Reiſeſchriftſteller Benkowitz, der ſeiner Geſundheit zuliebe in Italien weilte und als Gaſt an Briſtols Tafel ſaß, die Bemerkung gemacht: „Ihnen ſieht man doch keine Krankheit an, Sie eſſen ja wie ein Dreſcher!“ Benkowitz hat dem Lord darauf nicht ſo kräftig gedient, wie Reinhart es getan hat, aber im Verkehr mit Römern aus dem Volke, die nicht auf den Mund gefallen waren, hat Briſtol oft genug die gebührende Antwort auf ſeine groben Ausfälle erhalten und ruhig eingeſteckt; denn im Grunde war er ein guter Kerl, wenn auch ein vom Glück verwöhnter Flegel. Dieſe Bezeichnung ihm ſchriftlich auf Stempelbogen beſtätigen zu wollen, hat ſich Dr. Domeier, der Leibarzt des Prinzen Auguſt Friedrich von Hannover-England, einmal in einem Brief an Reinhart bereit erklärt. Zum Schluß mag hier das ruhig abgewogene Urteil Platz finden, welches ein überragender Geiſt nach perſönlicher Bekanntſchaft über Lord Briſtol gefällt hat. Goethe ſagt von ihm in den „Biographiſchen Einzelheiten“, als er 1797 in Jena mit ihm zuſammengetroffen war:

„Etwa 63 Jahre alt, mittlerer, eher kleiner Statur, von feiner Körper- und Geſichtsbildung, lebhaft in Bewegungen und Betragen, im Geſpräch ſchnell, rauh, eher mitunter grob; in mehr als einem Sinn einſeitig beſchränkt; als Brite ſtarr, als Individuum eigenſinnig, als Geiſtlicher ſtreng, als Gelehrter pedantiſch. Rechtſchaffenheit, Eifer fürs Gute und deſſen unmittelbares Wirken ſieht überall durch das Unangenehme jener Eigenſchaften, wird auch balanciert durch große Welt-, Menſchen- und Bücherkenntnis, durch Liberalität eines vornehmen, durch Aiſance eines reichen Mannes. So heftig er auch ſpricht und weder allgemeine noch beſondere Verhältniſſe ſchont, ſo hört er doch ſehr genau auf alles, was geſprochen wird, es ſei für oder gegen ihn; gibt bald nach, wenn man ihm widerſpricht, — — und doch läßt ſich im Streit bemerken, daß er viel

zarterer Anſichten fähig iſt, als er ſich ſelbſt geſteht. Übrigens ſcheint ſein Betragen nachläſſig aber angenehm, höflich und zuvorkommend. So iſt es ungefähr, wie ich dieſen merkwürdigen Mann, für und gegen den ich ſoviel gehört, in einer Abendſtunde geſehen habe."

Quellen: Dictionary of National Biography XXVI; Jaffé-Koch, Die Rumfordiſche Suppe, S. 35, 39 ff, 95 f, 164; Benkowitz, Helios der Titan, I, 77 ff; Seume, Spaziergang nach Syrakus, S. 380 ff; Benkowitz, Reiſe von Glogau nach Sorrent, III, 27 ff; Baiſch, J. Chr. Reinhart, S. 102, 104, 108, 112, 126, 133, 136, 164 f; Matthiſſon, Erinnerungen, II, S. 334; Weinbrenner, Denkwürdigkeiten, S. 121 f; Gorani, Rom und ſeine Einwohner, S. 161 ff; Haſſe, Das Leben G. von Kügelgens, S. 60 ff; Goethe, Annalen, 1797 und Biographiſche Einzelheiten; Gregorovius, Kleine Schriften, II, S. 143; Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain, s. 108; Winckelmanns Briefe, 4. X. 1766; Tiſchbein, Aus meinem Leben, II, S. 57; v. Alten, Aus Tiſchbeins Leben und Briefwechſel, S. 62; Gerning, Reiſe durch Öſterreich und Italien, III, S. 129; Fernow, Das Leben des Künſtlers A. J. Carſtens, S. 209 f; Welcker, Zoegas Leben, S. 231 f; Wyß, Heinrich Keller, der Züricher Bildhauer und Dichter, S. 20 f; Fernow, Gemälde von Rom, S. 232; Goethes Briefwechſel mit Humboldts, S. 197; Rehfues, Briefe aus Italien, II, S. 69 ff; Rehfues-Tſcharner, Italien, II, S. 130; v. d. Recke, Tagebuch einer Reiſe durch einen Teil Deutſchlands und Italiens, III, S. 402; v. Kotzebue, Erinnerungen von einer Reiſe aus Livland nach Rom und Neapel, II, S. 260, 269; III, 116; Ringseis, Erinnerungen, II, S. 58; Italieniſches Reiſetagebuch des Prinzen Auguſt von Sachſen-Gotha, I, S. 1, 66 f, 71, 76, 82 f, 93, 143, 131, 163; II, S. 6, 14; Castellan, Lettres sur l'Italie, I, S. 128; Goethes Briefwechſel mit Heinrich Meyer, I, S. 171; Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, XVII, S. 321; Strauß, Kleine Schriften, S. 303 ff; Hammer, Joſef Schöpf, S. 198 f; Rollet, Die drei Meiſter der Gemmoglyptik A., G. und L. Pichler, S. 44; Vehſe, Illuſtrierte Geſchichte des preußiſchen Hofes, S. 26 f; Apologie der Gräfin Lichtenau, II, 28, 32 f, 38, 41, 43 f; Allgem. Deutſche Biographie, XX, 403; Allgemeine Zeitung, 1798, Nr. 115, 564; 1800, Nr. 25, 65; 1801, Nr. 115; 1803, Nr. 129, 219; 1820, Nr. 55, Beil.; Teutſcher Merkur, 1800, Juli, S. 236; 1801, Mai, S. 54 ff; 1803, Auguſt und Dezember; Wismayrs Ephemeriden, 1801, I, 89; 1802, I, 290; 1803, II, 170 ff; Neujahrsblätter der Züricher Künſtlergeſellſchaft, 1859, XIX, 3; Zeitung für die elegante Welt, 1824, XXIV, 193 ff; Chracas, Diario, 1786, Nr. 1162; 1788, Nr. 1366; 1803, Nr. 265; 1805, Nr. 89; 1830, Nr. 2; Efemeridi letterarie, 1806, Nr. 46; Memorie enciclopediche delle Belle Arti, I, 20 f, 43, 88; IV; Memorie per le Belle Arti, 1785, Nr. 4, S. 56, 72; 1786, S. 63, 179 f; Archivio storico-artistico di Roma, IV, 88.

Kunſtpolitik

Meier-Graefe über Dresdner Kunſt- und Muſeumspolitik

Das kürzlich erfolgte Ausſcheiden des Herrn von Seidlitz aus der Generaldirektion der ſächſiſchen Staatsſammlungen war mit der dadurch brennend gewordenen Frage einer Reorganiſation des bisherigen Verwaltungsapparates und der noch wichtigeren einer grundſätzlichen Neuorientierung in der geſamten bisher verfolgten Muſeumspolitik Anlaß zu einer zum Teil ſehr ſcharfen Kritik an den Leiſtungen der ſogenannten Ära „Seidlitz", die zunächſt in der lokalen Preſſe eingeſetzt hatte. Neuerdings hat auch Meier-Graefe in einem ausführlichen Beitrag des in München erſcheinenden „Neuen Merkur" zu dem Thema das Wort ergriffen. Sein Beitrag iſt — ſo hart auch im einzelnen das Urteil lauten mag — ſachlich und von hoher Warte aus konzipiert. Da es nicht möglich iſt, den Artikel im ganzen wiederzugeben, ſei mit freundlicher Genehmigung des Verfaſſers an dieſer Stelle einiges im Auszug zitiert, das auch ohne Kommentar die Stärke der Meier-Graefeſchen Kritik und ihren ſachlich einzig möglichen Standpunkt kennzeichnet.

Der Verfaſſer ſchreibt u. a.:

„Die Vergangenheit hat Dresden eine der ſchönſten Galerien geſchenkt. Sie entſtand, als es noch kunſtgeſinnte Fürſten gab, die perſönlich zu ſammeln verſtanden. Der Beamte übernahm im 19. Jahrhundert die Nachfolge der Fürſten. Aus der Perſönlichkeit iſt ein Apparat mit Abteilungen und Kompetenzen geworden. Nirgends wie in Dresden hat der Apparat ſo kläglich verſagt. Man kann alles Mögliche mit Kommiſſionen und Beamten machen; ſelbſt die Leitung einer Galerie, aber dazu gehört, daß Beamte und Kommiſſionen wie eine Perſon wirken, die viele Hände und Beine, aber immer nur einen Kopf, eine Anſchauung, einen Willen, und zwar einen künſtleriſchen Willen hat. Dresden iſt dieſes Glück nie zuteil geworden. Der Laie iſt geneigt, den Mangel einem Niedergang der Kunſt zuzuſchreiben und die Fürſten der Vergangenheit für Sammler zu halten, die es leichter hatten, weil die Zeit reicher an Künſtlern war. Nichts trifft weniger zu. Nichts iſt verkehrter, als das 19. Jahrhundert kunſtarm zu nennen. Keine Zeit hat mehr große Meiſter hervorgebracht. Und ſelbſt wenn man von dieſer Tatſache abſehen wollte: Nie iſt es leichter geweſen, Meiſterwerke aller Zeiten zu ſammeln, als in der Epoche, die man, um ſich eines lokalen Ausdrucks zu bedienen, mit der Ära Seidlitz bezeichnen kann. Zu den Bedingungen gehört nicht der Reichtum der Zeit an lebenden Meiſtern. — — — Das Erkenntnisvermögen der Zeit entſcheidet. Keine Epoche hat ſo vielartige Möglichkeiten der Aufklärung beſeſſen, wie die letzten 50 Jahre. — — — Viele Künſtler der vergangenen Jahrhunderte ſind erſt in unſeren Tagen ans Licht gekommen oder wurden ihrem Werte nach eingeſchätzt. Dieſe Errungenſchaft wird nicht etwa der Fachwiſſenſchaft verdankt. Der Kunſthiſtoriker hat immer nur Einzelheiten, nie einen großen Menſchen ans Licht gebracht. Die entſcheidenden Erkenntniſſe verdanken wir den Künſtlern und Dichtern des 19. Jahrhunderts. — — — Dieſe modernen Verkünder der Alten, die mit dem Geſicht und dem Stil ihrer Zeit auch das ſchöpferiſche Verhältnis zur Vergangenheit geſtalten, wurden wiederum von begeiſterten Künſtlern und Dichtern erkannt. Die Kunſtdoktoren kamen immer hinterher, und recht oft iſt ihre Tätigkeit ein Verwiſchen der großen Tatſachen geweſen, die vor ihnen ſtanden oder hätten ſtehen müſſen. Jedenfalls war ihre Arbeit in einem Zeitalter, voll von ſoviel ſchöpferiſchen Betrachtungen, leicht. In Dresden hat man zuweilen den Eindruck, als ſei dieſe ganze Zeit nie geweſen. — — —

Wenn Leute, die der Staat anſtellt, um die Augen aufzumachen und auf nichts anderes als die Kunſt zu achten, Leute, die es von Rechts wegen ſtudiert haben, denen alle möglichen Mittel der Erfahrung, alle möglichen Verbindungen offenſtehen, leer ausgehen oder mit wertloſen Dingen heimkommen, muß man annehmen, daß ſie mit Blindheit geſchlagen ſind. Von alten Werken iſt in dieſer Zeit kein einziges von der Dresdner Galerie erworben worden, das ſich mit den Perlen des alten Beſtandes meſſen könnte oder den modernen Fortſchritten der künſtleriſchen Erkenntnis Rechnung trägt. In der neuen Abteilung der Galerie ſieht es noch viel ſchlimmer aus. Den vereinzelten Werken von Wert, die halb durch Zufall hereinkamen, und die man an den Fingern einer Hand abzählen kann, ſtehen Hunderte von Unwerten gegenüber, die nur ein barbariſcher Inſtinkt oder Gevatterſchaft bedenklichſter Art zulaſſen konnte. Wo ſind die großen Franzoſen von Delacroix bis Cézanne, wo die großen Fontainebleauer, wo Conſtable, alle die Lehrmeiſter der modernen Kunſt, die der lernende Maler wie das tägliche Brot braucht? Wo die großen Deutſchen? Monſtroſitäten hängen an ihrer Stelle. — — — Wenn aber mal von Menzel, Feuerbach, Leibl, Trübner, Liebermann Bilder aufgenommen wurden, ſind es entweder mäßige Exempel oder

im Falle Menzel und Trübner, von denen glücklich je ein Bild den Anſpruch erfüllt, verſchwindende Ausnahmen. Betrachtet man dieſes Verhältnis zwiſchen Wert und Unwert, dieſe Geſamtheit der Leiſtungen in den letzten 50 Jahren, ſo kommt man zu dem Schluß: es wäre hundertmal beſſer geweſen, die Galerie in dieſer ganzen Zeit ohne jede Leitung und ohne Budget zu laſſen und nur Galeriediener zu halten. Der Staat hätte Millionen geſpart, und der Beſucher der Galerie bliebe von den Eindrücken verſchont, die ihm die Freude an den Schönheiten der Galerie verbittern. — — —

Das Verſäumte läßt ſich nicht wieder gutmachen. Erſtens ſind die Werke, die man nicht gekauft hat, inzwiſchen meiſtens in feſten Händen, und die wenigen, die heute auf den Markt kommen, ſind unerſchwinglich. Das Verhältnis zwiſchen dem Marktwert vor 25 Jahren und heute iſt bei hervorragenden Werken 1 : 1000. Eine Zeit ähnlicher Gelegenheiten kommt nicht wieder. Man muß ſich begnügen, den aufgeſtapelten Unrat zu ſäubern, neue Torheiten zu verhindern, den wertvollen Beſitz ſo günſtig wie möglich zur Geltung bringen und die beſchränkten Möglichkeiten, die ſich zur Bereicherung der Galerie bieten, mit größter Umſicht und Geſchicklichkeit ausnutzen. Dafür bedarf es der Reorganiſation des Apparates und vor allem der Gewinnung tüchtiger Perſönlichkeiten. Auf dieſe Beſſerung hoffte man, als Karl Woermann, der frühere Leiter der Galerie, 1910 zurücktrat. Sein Poſten wurde von Dr. Poſſe beſetzt. Der Generaldirektor Geheimrat v. Seidlitz blieb. — — —“

Was Meier-Graefe im einzelnen über die in dieſer Zeit geleiſtete Sammeltätigkeit innerhalb der Dresdner Galerie ſagt, mag jeder im Original leſen, den dieſe die verantwortlichen Inſtanzen ſchwer belaſtenden Tatſachen intereſſieren. Hier berührt vor allem das Grundſätzliche und die Frage, wer die Schuld an dieſen Sünden trägt. Hierüber ſagt der Verfaſſer weiter wörtlich:

„Als vor einigen Monaten der Generaldirektor v. Seidlitz ſein Amt, das er über ein Menſchenalter verwaltet hatte, niederlegte, wiederholte ſich das Schauſpiel beim Abgang Wörmanns. Neben den obligaten Nachrufen aus Beamtenkreiſen erhoben ſich gewichtige Stimmen, die Seidlitz aus einer im Sinne des Geſetzes korrekten Amtsführung kein Verdienſt zubilligen wollten und ihm die Schuld an der Verfaſſung der Dresdner Sammlungen — ſie befinden ſich außer dem Johanneum ungefähr alle auf demſelben troſtloſen Niveau — zuſchrieben. Die Entſchuldigungen der Freunde brachten zwei Momente, die ſie für mildernde Umſtände anſahen: Erſtens, Seidlitz war ein kunſtſinniger, wohlwollender Mann. Zweitens, er konnte gegen die Ankaufskommiſſion nichts ausrichten. Die Kommiſſion war der Sündenbock. Gegen Punkt 1 iſt nicht das Geringſte zu ſagen. — — — Das Vermögen des Herrn v. Seidlitz, Schund von Kunſt zu unterſcheiden, ſteht nicht in Frage. Dieſe Fähigkeit entſchuldigt ihn in dieſem Falle nicht, ſondern belaſtet ihn. Punkt 2 hat eine relative Gültigkeit. Bei den Ankäufen für die Galerie ſind zwei Kommiſſionen beteiligt. Die eine, die bei den Erwerbungen aus der Pröll-Häuer-Stiftung mitentſcheidet, hängt von verſchiedenen unbequemen teſtamentariſchen Klauſeln ab. Von dieſen iſt eine einzige gefährlich; die Kommiſſion muß ſich aus Mitgliedern der Akademie zuſammenſetzen. Die andere Kommiſſion iſt freier in der Verfaſſung, macht aber davon nur geringen Gebrauch. Außer einem Mitglied, das in der zweiten Kommiſſion ſitzt, hat nicht ein einziger der Herren durch ſeine Tätigkeit außerhalb der Galerie die notwendige Qualifikation für ſein Amt erwieſen, wenn man nicht den Profeſſorentitel dafür anſehen will. Die Ausnahme iſt der bekannte Sammler Oskar Schmitz, der in ſeinem Hauſe gerade die Werke beſitzt, deren Art man in der Galerie am ſchmerzlichſten vermißt. — — — Beide Kommiſſionen haben ſich als unfähig erwieſen, müſſen abgeſchafft oder gründlich geändert werden. Man kann ihnen alle nur denkbaren Fehler nachſagen, aber den Direktor entlaſten ſie nicht. Direktor heißt nicht Kommiſſionär, ſondern Leiter. Ein tüchtiger Leiter muß der beſtimmende Häuptling ſeiner Kommiſſion ſein. — — —

Dagegen gehört die kämpfende Überzeugung nicht unbedingt zu den Eigenſchaften eines achtbaren Kunſtgelehrten. Seidlitz und Wörmann haben der Fachwiſſenſchaft redlich gedient und ihr manches brauchbare Nachſchlagebuch geſchenkt, Wörmann der Galerie einen muſterhaften Katalog. Es gibt Frontoffiziere und Garniſonoffiziere. Schöpferiſches freilich iſt ohne kämpferiſche Entſchloſſenheit weder vorn noch hinten zu erreichen. Den Galerieleiter macht der Mangel zu einem Kompaß ohne Nadel. Poſſe macht für ſich geltend, daß die Jahre ſeiner Tätigkeit vor dem Kriege zu kurz waren, um feſt in den Sattel zu kommen, und daß er während des Kriegs infolge ſeiner Militärpflicht zu ſelten in Dresden war, um eingreifen zu können. Va bene! Alſo ließ man den Generaldirektor wirtſchaften. — — —

Seidlitz iſt gegangen. Man braucht den alten Herrn nicht weiter zu kränken. Wie wird die vakant gewordene Stellung beſetzt? Der Plan, ſie freizulaſſen oder ganz aufzuheben, der im Miniſterium beſtanden haben ſoll, ſcheint jetzt

aufgegeben zu sein. Seine Realisierung wäre gleichbedeutend mit der Fortsetzung der geschilderten Zustände ad infinitum. Die Galerie bedarf einer starken Hand, und nicht nur die Galerie, auch die anderen sächsischen Kunstsammlungen; z. B. das endgültig eingeschlafene Albertinum, das bis heute nicht eine einzige mittelalterliche Plastik besitzt — — — nicht eines der deutschen Meisterstücke, die noch vor einem Dutzend Jahren für wenig Geld zu haben waren; oder die Porzellan-Sammlung, nach der Galerie der größte Schatz Dresdens, in der gegenwärtigen Aufstellung mehr ein Warenlager, als ein Museum; vor Jahren hat ihr Leiter, Professor Zimmermann, die Übersiedlung in die unteren Räume des Zwingers gefordert, wo die Lieblinge Augusts des Starken den in jeder Hinsicht idealen Platz — eine Perle in ihrer Muschel — fänden. Auch das Scheitern dieses Projekts kommt auf das Sünden-Konto der früheren obersten Leitung. Der neue Generaldirektor muß bis zu einem gewissen Grade in manchen Museen Ressortchef spielen und überall frische Luft in die Säle lassen. Auf den Mann kommt alles an. Während vor 25 Jahren, ja noch vor 10 Jahren eine mäßige Kapazität genügt hätte, um richtig nach guten Mustern zu disponieren, kann heute nur eine Persönlichkeit von großer Energie, weitreichender Erfahrung, sehr heller Gesinnung und Intelligenz die Karre freimachen. — — —"

Wie Meier-Graefe die Aufgaben des neuen Mannes im einzelnen umschreibt, beweist nicht nur den Scharfblick dieses Kritikers, sondern auch die Modernität einer Kunstauffassung, an die niemand zu rühren wagen wird, dem es noch um die Möglichkeit ernst ist, das immer tiefer ins Elend versinkende arme Vaterland durch entschlossene, aufbauende geistige Tat zu retten. Auch Meier-Graefe postuliert den Typ des neuen Museumsleiters, der die Kunst nicht im Kopfe trägt, sondern in jedem Nerv seines Wesens empfindet — so wie ihn kürzlich auch Valentiner umschrieben hat. „Mit Rede und Schrift wirkt der Leiter, steht mit allen geistigen Leuten in Fühlung, hat seine Empfänge, ist überall; ein Diplomat, ein kluger Kaufmann und im Geschmack, in jedem Gedanken, jeder Gebärde Aristokrat. Muß der Generaldirektor Kunsthistoriker sein? Die schöpferische Liebe zur Kunst ist wichtiger als Gelehrsamkeit des Spezialisten. Ein kluger Mensch muß er sein, die Bildung besitzen, die früher zu dem längst verschollenen Begriff des Weltmanns gehörte. — — — Ein richtiger Galeriedirektor ist immer Autodidakt. Tschudis Persönlichkeit, seine Ziele und seine Mittel können als Vorbild gelten. Er hatte, als er die Nationalgalerie übernahm, von seinem engeren Wirkungskreis nicht mehr Ahnung als jeder halbwegs Gebildete, kam von der alten Kunst, kannte weder Courbet noch Leibl, weder Manet noch Cézanne, aber hatte Augen, hatte Empfindung, war klug und peinlich sauber, folglich konsequent und kein Kleber. Was er wollte, setzte er durch — oder er ging. Das Beamtenhafte war bei ihm nicht übertrieben entwickelt. Ich glaube, er hielt nicht einmal genaue Bureaustunden. Aber wo es etwas Gutes zu sehen gab, wo man für den Beruf, für die Sammlung etwas ergattern konnte, war er von auffallender Pünktlichkeit. Er lernte von Künstlern und Kunsthändlern; in winzigen Pariser Butiken, im Salon, auf der Jagd; das wenigste aus Büchern, das meiste von Bildern. So ein Mann wäre Dresden als Generaldirektor zu wünschen. Und nicht nur Dresden und nicht nur als Generaldirektor."

Soweit Meier-Graefe. Wo aber ist der Mann, den er fordert und wo die Stelle, die entschlossen genug wäre und auch den Mut besäße, allen Widerständen zum Trotz der Erfüllung solcher Aufgaben, wie sie der Verfasser für Dresden formulierte, den Weg zu bereiten. Soll man ernsthaft glauben, daß in dem heutigen Deutschland, das seine „Köpfe" nur nach parteipolitischen Gesichtspunkten auswählt, noch für derartige Ideen Raum ist, wo der Bureaukratismus schlimmer als je grassiert und ein beinahe märchenhafter politischer Dilettantismus das deutsche Schicksal stündlich näher dem Abgrund bringt, der sehr bald den letzten Rest von deutscher Selbständigkeit begräbt. Ist nicht in Wahrheit das System trotz Revolution und bester Erkenntnis überall das alte geblieben und befinden sich nicht viel mehr als je die hilflosen Lenker am Regierungstisch, die die Gunst einer Stunde an die Oberfläche emportrug, in vollkommener Abhängigkeit von den angeblich überwundenen Voreingenommenheiten von ehedem!

Nein — zugegeben, daß der Mann gefunden werden könnte, den Meier-Graefe fordert: wo ist die Gesinnung der Zeit, die ihn, sein Werk und seinen Kampf stützen müßte, soll seine Arbeit nicht zu Don-Quichoterie verdammt sein?

Was für Dresden gilt, gilt leider noch für andere deutsche Städte. Man könnte heulen, gedenkt man der Tatsache, wieviele der besten Köpfe heute feiern müssen, weil sie zu anständig sind, aus Opportunität ihre Überzeugung zu opfern oder gar die lockende Brücke parteipolitischer Konvenienz zu beschreiten, die es schon jetzt so manchem von den ganz Kleinen so leicht gemacht hat, sich wohlig in einem neubezogenen Bettchen einzudecken. Über diese Dinge muß einmal in einem der nächsten Hefte gesprochen werden. b.

Werkbund-Kriſis

Man ſoll den Tag nicht vor dem Abend tadeln. — — — Vielleicht rafft ſich auch der Werkbund wieder auf und wird, was er war: Ausleſe künſtleriſcher Geiſtigkeit, revolutionäres Programm, Aktivität. Man hat ſogar Urſache, daran zu glauben, weil der neugewählte Vorſtand, mit Poelzig, Taut, Gropius, Teſſenow, Dr. Redslob und ähnlichen Hechten den Karpfenteich nicht lange ſeiner Beſchaulichkeit überlaſſen werden. Alſo dies vorausgeſchickt (ſagen wir: dieſe Hoffnung), wenden wir uns zur Stuttgarter Tagung vom 6.—9. September: und ſiehe, ſie war nicht gut.

Die Oppoſition ſchwieg ſich zwar nicht aus, aber ſie ſchnitt ſchlecht ab. Und wo ſie gut abſchnitt, wurde ſie nicht verſtanden. Verſtanden und bejubelt wurde überhaupt nur der Opportunitätsſtandpunkt: die Kunſt der Induſtrie; Herr, behüte uns vor den Extremen; und ein Preislied der Wiſſenſchaft, die es nun ſo herrlich weit gebracht hat, der Kunſt ihre „Farbenorgel“ obligatoriſch vorzuſpielen. Kurz und gut: jetzt brauchen wir eigentlich keine Künſtler mehr. Die Geſchmacksdekorateure werden ſchon alles ſchmeißen mit Hilfe der Fabrikanten und der Farbenreglements der Wiſſenſchaft (Oſtwald). Mit einem Wort: der Militarismus in der Kunſt.

Nun ja: Deutſchland braucht ganz ſicher Qualitätsarbeit. Es tut not, daß die Fabrikanten hochwertig produzieren und das Publikum geſchmackvoll kauft. Aber dazu verhelfen uns nicht die aufgewärmten Reſolutionen des Werkbundes von 1912 und 1914 (Köln zweifelhaften Angedenkens!). Wer jetzt noch glaubt, daß der Werkbund in dieſen braven Geleiſen Furore machen wird, der irrt ſich gründlich. Er kann ſeine Exiſtenzberechtigung als führende Geiſtesmacht nur noch auf revolutionärem Wege erweiſen (um es grob und gerade auszudrücken). Er muß das tun, was die mannigfachen „Räte für Kunſt“ gern tun möchten und vor lauter Diskuſſionen nicht können: die Zügel in die Hand nehmen, die jungen gärenden Kräfte zuſammenfaſſen, die leitenden Ideen neuer Kunſterziehung (Lehre des Handwerks, der tektoniſchen Geſinnung, der Selbſtausſcheidung alles Minderen) und Erziehung zur Kunſt, des ethiſchen und religiöſen Gehalts der neuen Kunſt zu praktiſcher Ausführung bringen. Kurzum: ein revolutionäres Programm entfalten, dem die Jugend folgt, ein Antiphiliſterium, ein wahrer Kunſt-Rat werden. Das erwarten wir vom Werkbund.

Aber davon klang nur etwas an in der großen Rede von Poelzig und in der leidenſchaftlichen (zu leidenſchaftlichen) Oppoſition Richard Hamanns, einer in geiſtloſem Mißverſtand untergehenden Diskuſſionsrede. Und ſeien wir nicht ungerecht: in der friſchen und aufrechten Menſchlichkeit, mit der Bonatz Architektenfragen behandelte; doch hier war es weſentlich der Ton, der erfreute, der Inhalt ging abſeits von den Kernfragen.

Sonſt ſaß, wie geſagt, in Stuttgart die Opportunität auf breitem Geſäß behaglich zu Gaſte. Ein Wunder wars nicht: der Werkbund iſt in den letzten Jahren allzu ſtark in die Breite gefloſſen. Es waren da viele (auch in der Geſinnung, ja gerade in der Geſinnung) vorkriegsmäßige Köpfe zu entdecken, die man nicht mit Beifall in der Nähe der Poelzig, Oſthaus und Redslob ſah. Und deren kompakte Majorität mit beifälligem Schmunzeln der Refrain der Geſchmackskunſt und der triumphierenden Wiſſenſchaft quittierte.

Hoffnungen erweckten nur die Reden von Poelzig und Oſthaus, weil ſie, wenn auch nur umſchreibend und mit taſtenden Formeln, das Weſentliche im Zukunftsprogramm anrührten und weil, was wichtiger iſt, die Sprecher mit die Phyſiognomie des neuen Vorſtandes beſtimmen werden (hoffen wir!). Es ſoll hier, aus ſolcher Zeitentfernung, nicht noch einmal referiert werden. Aber gegen eines muß gerade an dieſer Stelle der nachdrücklichſte Proteſt erhoben werden: das iſt die Art und Weiſe, wie man dem Aberſinn von Oſtwald Raum und Bedeutung auf der Tagung einräumte und ſie mit tiefer Verbeugung vor dieſer „angewandten Wiſſenſchaft“ in einem hochoffiziöſen „Farbentag“ ausklingen ließ.

Nein, es geht nicht, meine Herren: entweder Werkbund oder Oſtwald. Aber beides hat nicht Raum auf dieſer ſchmalen Planke. Man ſtelle ſich vor: Oſtwald hat die Harmonie der Farben entdeckt, wie man vor 2000 Jahren die Oktave der Töne entdeckt hat; nach entſprechenden Zahlengeſetzen ihrer Schwingungen. Mit kühnem Saltomortale ſetzt er Ohr und Auge, Akuſtik und Optik in Parallele und dekretiert, welche Farben (zahlenmäßig konſtruiert nach dem Schema von acht Grundfarben nebſt Helligkeitsgraden) harmoniſch zueinander ſtehen und welche nicht. Und verkündet mit immer gleich froher und unbeſieglicher Laune den Künſten, Künſtlern und Erziehern, dem Tapezierer und der guten Stube das Geſetz ſeiner Wiſſenſchaft: jedermann ſein eigener Künſtler, oder der gute Geſchmack in der Weſtentaſche, die er Farbenkartothek, Farbenorgel und weiter ſo benennt. Das iſt der Schlußſtein des ſtolzen Geſchmackhaus: der Werkbund dankt ab und überträgt das Präſidium der Kunſt an den Oſtwaldſchen Farbenatlas.

Die Sache würde an ihrer Lächerlichkeit eingehen, wenn ſie nicht mit einem ſo maßloſen

Anſpruch an Wiſſenſchaftlichkeit aufträte. Darum muß das Notwendige, das ſimpel Laienhafte mit tödlichem Ernſt geſagt werden: daß der Bau der Retina abſolut keine Analogie hat mit dem Bau des Labyrinths, daß man niemals optiſche Eindrücke auf einfache Zahlenharmonien bringen kann, und daß das Regiſter der Farbenorgel nicht ein, ſondern ein Dutzend Löcher hat, daß es gar nicht exiſtiert. Was iſt Farbe? Ein bloßer Eindruck ſubjektiver Netzhaut; niemals kann ſie objektiv feſtgeſtellt werden, optiſche Stimmgabeln und chladnyſche Figuren gibt es nicht. Und wo bleibt der ſpezifiſche Charakter der Farben? Ihre Durchſichtigkeit, der Untergrund, der chemiſche Farbſtoff, der Glanz und die Stumpfheit — alles das wirkt mit, ſelbſt wenn die Netzhaut aller Menſchen gleich reagierte! Und auf dieſer Baſis will die Wiſſenſchaft der Kunſt, dieſem ſubjektivſten aller menſchlichen Prozeſſe, Geſetze vorſchreiben? Oder auch nur dem Handwerk! Eine Anmaßung, die nur mit einer völligen Ausſchließung aus dem Werkbund beantwortet werden kann.

Da möge er zu allererſt gründlich auskehren.

Paul F. Schmidt.

Nachtrag. Inzwiſchen iſt Poelzig Vorſitzender des Werkbundes geworden und wird mit ſeiner bekannten Tatkraft den Wagen dahin lenken, wohin unſere Hoffnungen gehen, und wie er es ſelbſt in ſeiner Eröffnungsrede angedeutet hat. Man kann dieſe Rede in der letzten Nummer des „Kunſtblattes“ abgedruckt finden und ſich freuen, daß nun wohl unter ſolcher Führung der Werkbund wieder zu dem werden wird, was er ſein ſoll: zu einer geiſtigen Macht. Das ließ ſich aber bei der Werkbundtagung nicht vorausſehen. Um ſo beſſer, wenn unſer Peſſimismus ſich ſelber aufheben darf. S.

Paris

In der Abgeordnetenkammer iſt ein Geſetz angenommen worden, demzufolge die bildenden Künſtler auf ihre Werke ein gewiſſes Urheberrecht behalten werden, auch nachdem ſie dieſe aus der Hand gegeben haben. Bei öffentlichen Verſteigerungen ſollen die Künſtler (oder, nach ihrem Tod, während einem noch feſtzulegenden Zeitraum, die Erben) vom Verkaufe ihrer eigenen Schöpfungen profitieren. Die vorgeſchlagenen Sätze betragen 1% für Verkaufspreiſe von Fr. 1000—10000, 1½% für Fr. 10000—20000, 2% für Fr. 20000—50000 und 3% für darüber hinausgehende Beträge. Die Geſetzesvorlage muß auch vom Senat noch angenommen werden, um in Kraft zu treten. Da bei dieſem jedoch kein Widerſtand zu erwarten iſt, werden die franzöſiſchen Künſtler fortan am Verſteigerungsmarkte unmittelbar intereſſiert ſein. H.

Sammlungen

München

Graphiſche Sammlung. Zur Zeit ſind ausgeſtellt im Saale für neuere Kunſt graphiſche Arbeiten des Berliner Radierers Hans Meid, im Saale für alte Meiſter Kupferſtiche und Zeichnungen von Martin Schongauer und ſeinem Kreiſe, als dritte Folge der Geſamtüberſicht, die in chronologiſcher Reihung die Hauptbeſtände der Sammlung öffentlich darbieten ſoll.

Paris

Im Louvre iſt in der Salle Lacaze die Stiftung von Félix Doiſteau ausgeſtellt. Sie umfaßt 18 Elfenbeinſchnitzereien der romaniſchen und gotiſchen Epoche. Obwohl die Elfenbeinſammlung des Louvre zahlenmäßig bedeutend und vielſeitig iſt, enthält die Stiftung Doiſteau doch mehrere Stücke, von denen der Louvre bisher keine Beiſpiele beſaß; ſo z. B. drei Medaillons von 10—15 cm Durchmeſſer, auf denen Jagdſzenen oder Turniere dargeſtellt ſind. Unter den religiöſen Motiven wird ein Lazarus hervorgehoben, der die Broſamen von den Tiſchen der Reichen ſammelt und ein heiliger Sebaſtian. Die Sammlung enthält auch einige Emaillen, unter denen ein Erzengel Michael beſonders gerühmt wird. Otto Grautoff.

Die prächtige Holbein-Zeichnung (Bildnis eines Mannes) der Verſteigerung François Flameng iſt für Fr. 67000 für die Sammlungen des Louvre erworben worden. Wie der Stempel ausweiſt, befand ſich das Blatt dereinſt in der bekannten, 1747 in London aufgelöſten Sammlung Jonathan Richardſon. H.

Verſailles

Das Muſeum iſt wieder eröffnet worden. Ein neuer Saal iſt dem Andenken an die amerikaniſchen Unabhängigkeitskämpfe gewidmet worden, der in Anweſenheit des amerikaniſchen Botſchafters eröffnet wurde. O. G.

Vincennes

Im Schloß von Vincennes wird ein Musée de la grande Guerre errichtet. Poincaré beſichtigte neulich die Räume und ordnete an, daß das Schloß ſchon jetzt der allgemeinen Beſichtigung zugänglich gemacht werde. O. G.

Wien

Die Albertina iſt wieder dem regelmäßigen Beſuche geöffnet. Die Schätze der Sammlung werden wie früher in kleinen periodiſchen Ausſtellungen vorgeführt. Gegenwärtig iſt eine Serie von Bildern aus Altwien ausgeſtellt. H. G.

Zürich

Das Schweizerische Landesmuseum erhielt kürzlich als Geschenk des Herrn Dr. H. Angst in Regensburg eine Sammlung von Gipsformen aus der ehemaligen Zürcher Porzellanfabrik im Schooren bei Bendlikon, welche eine wichtige Ergänzung der schon vorhandenen Bestände an Zürcher Porzellan darstellt. Es handelt sich bei dieser Stiftung um 172 komplette Formen für Einzelfiguren, Gruppen und Medaillons, die zum großen Teil der ersten Zeit der Fabrik (d. h. den Jahren nach 1760) entstammen, als Adam Spengler aus Schaffhausen die Leitung hatte und neben dem Maler und Dichter Salomon Geßner auch der aus Süddeutschland gebürtige Bildhauer Valentin Sonnenschein darin tätig war.

Das Museum hat übrigens soeben den 27. Jahresbericht versandt, in dem der Direktor Prof. Dr. H. Lehmann eine Übersicht über die für unsere Begriffe sehr beneidenswerten alten Neuerwerbungen gibt. Der Bericht ist durch einige sehr schöne Heliogravüren illustriert, von denen eine die Neuerwerbung eines bemalten Relief-Kachelofen aus Schloß Wetzikon, eine Arbeit der Winterthurer Hafner Alban und H. C. Erhart von 1614 veranschaulicht. Dieser Ofen ist allerdings ein Kapitalstück unter seinesgleichen.

Ausstellungen

Münchner Ausstellungen

Drei Ausstellungen retrospektiven Charakters vermitteln diesmal wesentliche Eindrücke.

Der Kunstverein, der seit einiger Zeit wieder mit lebhaftem Eifer die ihm gemäßeste Aufgabe — Entwicklung und Zusammenhänge der Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen — pflegt, bringt in umfangreicher Schau das Schaffen der Malerfamilie Zimmermann. Das Werk dreier Generationen — der Großvater Reinhart Sebastian Zimmermann übersiedelte 1840 von der Heimat am Bodensee als Schüler an die Münchner Akademie; Sohn und Enkel arbeiteten in München — vermittelt in querschnittmäßiger Schau Einblick in die Entwicklung der Münchner Malerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Und gerade das gibt der Erkenntnis fast typische Geltung, daß hier nicht von den Großen des Jahrhunderts die Rede ist, sondern von Leuten, die brav, sorgsam (und ein wenig hausbacken) ihre Bilder malten und im übrigen still und beschaulich ihren Weg gingen. Der Weg ist naturgemäß der, den die Münchner Malerei dieser Jahrzehnte nimmt: von der Tonigkeit zur Farbe, zur Impression; womit (und das ist gerade für München in besonderem Maße bezeichnend) ein Nachlassen der schöpferischen bildbauenden Kräfte, ein langsames Hinabgleiten ins rein Handgelenklich-Technische parallel geht. Immerhin gibt es aus jedem einzelnen Stadium der Entwicklung schöne und gültige Dokumente.

Johann Wilhelm Schirmer widmet die Galerie Heinemann eine ausgezeichnete und überaus verdienstliche Ausstellung. Angesichts dieser Schau wird das übliche, ein wenig beiläufige Urteil über Schirmer von Grund aus revidiert werden müssen. Die Hauptstationen dieses Lebens, das 1807 beginnt und 1863 endet, sind Düsseldorf, Italien, Karlsruhe. Es entsteht ein reiches Werk, von dem hier wesentliche Dinge gezeigt werden. Vor allem Landschaften mit und ohne religiöse Staffage. Noch durchtränkt vom heroischen Geist Rottmanns; und schon ahnend bewegt von der verschwimmenden Schönheit der paysage intime. Darin wird man vielleicht den köstlichen Sinn dieses Schaffens sehen: als Bindeglied zwischen der heroischen und impressionistischen Gesinnung des Jahrhunderts.

Auch Weißgerbers Erscheinung ist historisch geworden. Angesichts einer Ausstellung seiner Werke, die in der Galerie Thannhauser augenblicklich zu sehen ist, wird historischer Abstand deutlich fühlbar. Was man schon von der großen Gedächtnisausstellung, die die Neue Sezession — es war wohl im Jahre 1916 — dem gefallenen Führer widmete, mitnahm, erhält hier erneute und wohl endgültige Bekräftigung: daß die in den späten Werken (etwa seit 1910) vordrängende Bemühung um Synthese und Stil keineswegs die Unbefangenheit und Kraft der reichen malerischen Frühwerke erreicht. Das Erlebnis Grecos, Cézannes und anderer Zeittendenzen vergewaltigte vorhandene Begabung. Ob sie stark genug war, um sich wieder voll durchzusetzen, wenn ihr Zeit genug blieb? Freunde des Künstlers bejahen lebhaft die Frage — den anderen bleibt die Freude an zahlreichen glücklichen Schöpfungen einer außerordentlichen Begabung.

In Horst Stobbes Bücherstube ist das gesamte graphische Werk Corinths zu sehen. Thannhauser bringt einige neue Radierungen und Zeichnungen Genins. Dem Plastiker Edwin Scharff gilt eine umfangreiche Schau bei Caspari; der Hinweis mag genügen, da über das Werk in diesen Blättern demnächst ausführlich die Rede sein wird.

Kurt Pfister.

Berlin

Das graphische Kabinett I. B. Neumann stellt eine charakteristische Antithese, Marcus Behmer und Jakob Steinhardt gleichzeitig

aus. Die Behmer-Ausstellung ist eigentlich retrospektiv. Sie umfaßt Arbeiten der zwanzig Jahre seit 1899, Exlibris, Zeichnungen, ornamentale Silhouettenschnitte und Buchschmuck zu Östlichem und Westlichem. Es handelt sich also um Bekanntes. Aber gut ist es doch, daran erinnert zu werden, daß zwischen den Vielen, die im Buchschmuck den Stil suchen, dieser geistvolle Zeichner lebt, der in ihm die Arabeske sucht. Ein im besten Sinne witziger Phantast umrankt mit graziös gezeichneten und gedachten Drôlerien Inhalt und Text des Werkes, die aus ihnen herausblühen, wie in einem gotischen Livre d'heures. Der Vergleich ist nicht äußerlich. Es ist derselbe germanische Geist, dieselbe intensive Freude am Kleinreichtum, die diese Blätter und etwa Dürers Handzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians oder Meckenems Ornamentstiche schuf.

Steinhardt gehört dagegen ganz der Geste. Man hat ihn oft mit Meidner verglichen. Bei den Juden des Ostens, unter die ihn der Krieg führte, findet er die pathetischen Gesten des Schmerzes und der Rede, die andere beim Greco suchten. Seine Propheten und Betenden, Klagenden und Sterbenden sind in der Bewegung so übersteigert, so nur Hand und Finger, daß man die seelische Begründung bezweifeln könnte, wenn nicht Landschaften und Hintergründe von überraschender Mondscheinzartheit sie wiesen. Es ist wichtig, daß sich zwischen diesen beiden Gefühlswerten, die sich im Grunde als Pathos und Sentiment, als lautes und leises Erregtsein entsprechen, allmählich ein Ausgleich, etwas wie ein Stil anzubahnen scheint.

Vom Impressionismus ist diesmal wenig zu sehen. Cassirer veranstaltet zu Gauls 50. Geburtststage eine Kollektivausstellung, die Tierplastiken, Radierungen und Skizzen seit 1889 umfaßt. Sie gibt keinen Anlaß, die Anschauung über den Künstler irgendwie zu revidieren. Rein naturalistisch fundiert, geht er nie über die bloße Naturform hinaus zu irgendeiner Konzentration, einer Stilisierung, einem Aufschwung. Seine Radierungen bleiben bloße Umrißstiche, und selbst der Krieg lieh seinen alten Motiven nur neue Titel. Dagegen sind Slevogts Radierungen am Rand der Zauberflötenpartitur eine Weiterentwicklung seines Illustrationsstils[1]. Seine impressionistische Leichtigkeit geht rein in Mozarts Grazie auf, sein graphischer Strich schmiegt sich wie ein Ornament rankenhaft um die Sprünge der Notenköpfe. Es ist bezeichnend, daß die eleganteren Passagen der Oper, vor allem die Papagenointermezzi, geglückter erscheinen, als Saraströs pompöse Auftritte. Als Ganzes entsteht eine Einheit, wie sie ähnlich Menzels härtere Art mit Kleists Zerbrochenem Krug verband. Vergleicht man frühere Illustrationswerke Slevogts, etwa die Ilias, so ist die Entwicklung zur ungezwungenen Selbstverständlichkeit des Ausdrucks unverkennbar. Im Berliner Helbing-Salon, Mathäikirchstraße, stellt neben dem Düsseldorfer Epigonen Hans Wacker Elise Dreyfuß zum erstenmal aus. Ihre Themata sind wesentlich Stillebenkompositionen, sehr duftig und farbig gemalt, Dinge, die offenbar auf gute Schulung durch französische Impressionisten, wenn auch nur durch ihre Bilder zurückführen.

Im „Sturm" zeigt Johannes Molzahn Gemälde, deren Titel auf Bewegungsinhalt weisen. Es handelt sich im wesentlichen um eine Zweigform dessen, was die Futuristen „Dinamismo" nennen. Nur fehlen ihm die realistischen Elemente der Futuristen gänzlich, seine Formen sind abstrakt geometrisch, und das Thema ist die Bewegung an sich. So sehr, daß die erblickbaren Differenzen zwischen den Bildern fast nur kompositionell sind, daß Formelemente und Farben, unter denen aufgeklebtes Staniolpapier bei entsprechendem Lichtauffall sehr faszinierend wirkt, fast bei allen Bildern dieselben bleiben. Vergleicht man ihn etwa mit Kandinsky, so könnte man direkt von einem Mangel an Phantasie sprechen.

Daß diese Formabstraktion immer weiter ins Ornamentale führen muß, ist hier so klar wie in der frühchristlichen Kunst. Es ist eine Entschleierung dieses formalen Triebes, wenn Jacoba van Heemskerck Entwürfe zu Glasfenstern ausstellt. Ihre figürlichen Bilder wiesen bereits durch ihre Stilisierung, durch Aufteilung in große von abstraktem Kontur umrahmte Flächen auf freskohaften Zusammenhang mit der Bildwand. Wenn jetzt diese Stilform in Zeichnungen für Glasfenster auftritt, ins Ornamentale weiterentwickelt, so ist das eine höchst logische Konsequenz, die dadurch, daß sie das unbewußte Zusammengehen der Sturmbewegung mit der allgemeinen Entwicklung zum Tektonischen deutlich verrät, sehr aufschlußreich wirkt. Ernst Cohn-Wiener.

Der Märkische Künstlerbund eröffnete Ende Oktober seine Ausstellung von Gemälden, Aquarellen, Pastellen und Graphik in der Galerie Casper, Kurfürstendamm 233. Vertreten sind folgende Künstler: Prof. Achtenhagen, Wilhelm Blanke, Fritz Geyer, Paul Halke, Karl Kayser-

[1] Inzwischen sind sechs der Originalplatten beim Drucker gestohlen worden. Da erst ganz wenige Abzüge vorliegen (die bald Raritäten ersten Ranges sein dürften), können diese Blätter dem Werk nur in Illustrationen eingefügt werden.

Eichberg, Walter Miche, Paul Plontke, Louis Lejeune, Theodor Schinkel, Otto Thiele.

Die Kunsthandlung Carl Nicolai zeigt gegenwärtig eine umfassende Gemäldeausstellung von Paul Grulich.

Felix Meseck hat in der Galerie Ferdinand Möller eine erste Gesamtausstellung seiner Graphik und einiger neuer Gemälde veranstaltet. Von nach dem Kriege vollendeten Zyklen sind „Prometheus" und „Hymnen an die Nacht" ausgestellt, ebenso die für den Verlag Ferdinand Möller geschaffenen Kaltnadelradierungen zu Kleist „Penthesilea" in Probedrucken.

Charleroi

Eine antideutsche Ausstellung ist in der Arbeiteruniversität von Charleroi eröffnet worden. 1200 Gemälde und 400 graphische Arbeiten schildern die deutschen Verwüstungen in Belgien und Frankreich. Täglich finden Führungen und Vorträge statt.
O. G.

Dresden

Die Neue Vereinigung für Kunst in Dresden eröffnete als I. Winterveranstaltung dieses Jahres eine Ausstellung des jungen Dresdner Künstlers Eugen Hoffmann. Im Laufe des Jahres findet eine Vortragsfolge „Neue Kunst und Dichtung" statt, unter Mitwirkung von Dr. Rudolf Blümner, Berlin; Prof. Dr. Ludwig Kaemmerer, Posen; Rudolf Probst; Walter Hasenclever; Dr. Max Deri, Berlin und Hugo Zehder.

Karlsruhe

Zur Feier des achtzigsten Geburtstages des Künstlers hatte auch der Badische Kunstverein eine Thoma-Ausstellung zusammengebracht, in deren Mittelpunkt die im letzten Jahrzehnt geschaffenen Werke des Meisters standen, ergänzt durch die Sammlung hervorragender Aquarelle aus dem Besitz der Frau E. Küchler in Frankfurt a. M. und des gesamten graphischen Werkes. Überflüssig zu erwähnen, daß die Ausstellung genügend Anlaß bot, den Altmeister deutscher Kunst zu feiern und Ehrungen in Fülle darzubieten. So ließ ihm unter anderem die Stadt Karlsruhe, deren Ehrenbürger Thoma ist, eine Urkunde überreichen, die der Graphiker Gustav Wolf gefertigt hat.

Leipzig

Die November-Ausstellung der Kunsthandlung P. H. Beyer & Sohn bringt neue Arbeiten von Emil Nolde, Aquarelle, Radierungen, Holzschnitte, außerdem Radierungen von H. Purrmann und Otto Quante.

Zürich

Das Kunsthaus hat kürzlich eine umfassende Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten eröffnet, die mit nahezu 300 Werken sämtliche Ausstellungsräume füllt. Leider entspricht indes — wie immer bei solchen halboffiziösen Veranstaltungen — der Masse der Werke keineswegs die Höhe der Qualität. Trotzdem ragen unter den bildhauerischen Leistungen Arbeiten von Hermann Hubacher (Frauentorso), Laurent F. Keller (beides Züricher Künstler), der Basler Walter Paul Suter und Jakob Probst bedeutsam hervor. Unter den Malern sind Cuno Amiet, Giacometti, Blanchet, Baumberger, Paul Altherr und E. Martin gut vertreten. Wer heute über das künstlerische Schaffen der Gegenwart in der Schweiz eine zuverlässige Orientierung (ausgenommen die Richtung der Jüngsten) sucht, wird in dem Katalog der Ausstellung alles Wissenswerte beieinander finden.

Von Künstlern und Gelehrten

Max Klinger

heute 62 Jahre alt, hat kürzlich einen Schlaganfall erlitten, der ihn voraussichtlich nicht sobald wieder zu künstlerischer Arbeit kommen lassen wird.

Compiègne

Der Vater des Fliegeroffiziers Guynemer ist zum Direktor des Museum Vivenel in Compiègne ernannt worden.
O. G.

Dresden

Der bisher in Karlsruhe tätige Bildhauer Karl Albiker hat neuerdings ebenfalls einen Ruf an die Dresdner Kunstakademie erhalten, der um der Tatsache willen Beachtung verdient, weil, wie es scheint, in Dresden die einzige deutsche Kunsthochschule ist, die zunächst durch Berufung wertvollster Kräfte mit Energie eine Reorganisation ihres Aufbaues in die Tat umsetzt.

Halle

Prof. Dr. W. Waetzoldt, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Halle ist als Referent in das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung berufen worden, wird aber auch fernerhin sein Ordinariat in Halle beibehalten. Waetzold war schon früher in der gleichen Eigenschaft im alten Ministerium unter Schmidt tätig, bevor er damals den Ruf nach Halle erhielt. Neuerdings tritt er, gewißermaßen im Nebenamt, die Nachfolge Grisebachs an, der inzwischen seine Lehrtätigkeit in Hannover aufgenommen hat.

Hannover

Als ordentlicher Professor für Städtebau und künstlerisches Siedlungswesen wurde an die hiesige technische Hochschule der bisherige Privatdozent an der technischen Hochschule zu Darmstadt, Prof. Dr. Ing. Ernst Vetterlein, berufen.

Karlsruhe

Zum Direktor der Kunsthalle wurde Dr. W. F. Storck berufen, der bisher Leiter der graphischen Sammlung der Mannheimer Kunsthalle war. Die Wahl ist glücklich zu nennen und man darf dem neuen Direktor nichts weniger als eine Neuorientierung der gesamten Karlsruher Kunstpflege zutrauen.

Rom

Louis Deschène, membre de l'Académie des inscriptions et belles lettres et de l'Académie française, ist für weitere sechs Jahre zum Direktor der Ecole française in Rom ernannt worden. O.G.

Stuttgart

Zum Leiter der vereinigten Kunstsammlungen des Landes Württemberg ist der seitherige Direktor der städtischen Museen zu Erfurt, Dr. Edwin Redslob, berufen worden. Die Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale wird mit ihrem archäologischen Teil und der Münzsammlung der besonderen Obhut von Prof. Dr. Gößler anvertraut bleiben.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Neue Luxusdrucke

Wenn die Pause, die ich in meiner Berichterstattung eintreten lassen mußte, ihren Grund im Mangel an Stoff hätte, würde ich das mit besonderer Genugtuung hier sagen. Leider ist das nicht der Fall. Es ist in Luxusdrucken flott weiter spekuliert worden. Wollte ich aber alle in der Zwischenzeit zubereiteten „bibliophilen Leckerbissen" auftischen, so ergäbe das ein Menu, das dem wahren Bücherfreund doch keinen Genuß bereiten würde. Erzeugnisse einer entarteten Bibliophilie bleiben besser unbeachtet; es ist das vielleicht ein Mittel, um unser modernes Buchgewerbe vor den Gefahren zu schützen, mit denen es die Massenerzeugung sogenannter Luxusdrucke bedroht. Erfreulicherweise ist uns ja neben der unechten Ware auch wieder eine Reihe echter Prunkstücke beschert worden.

Vor allem ein neuer „numerierter Goethe". Im Verlage von Paul Graupe in Berlin ist im Auftrage von Dr. Julius Schroeder, dem früheren Inhaber des Hyperionverlages, eine Vorzugsausgabe von Goethes Balladen (denen noch — ich weiß nicht warum — der Klaggesang von der Edlen Frauen des Asan Aga zugefügt ist) in Quart erschienen, die durch die Kunst von Sepp Frank ihre eigene Note erhält. Sepp Frank hat 32 ganz- oder halbseitige Radierungen geliefert, einen prachtvollen Bildtitel, das Verlagssignet und sogar, ganz originell, den Vorsatz radiert und auch den Einband entworfen. Den Text druckte in Schwarz und Rot in der Maximilian-Schrift von Rudolf Koch Otto v. Holten in Berlin. Die „billigste" Ausgabe auf Kaiserlich Japan in Ziegenpergament kostet 550 Mark. Außerdem wurde eine kleine Zahl von Exemplaren auf handgeschöpftem Japanbütten gedruckt, in Kalbpergament, vom Künstler in mehreren Farben ausgemalt, gebunden und mit Ganzpergament-Umschlägen versehen, in die sogar Kupferplatten der Radierungen eingelassen sind. Einer noch kleineren Zahl von Exemplaren wird eine Mappe mit Abzügen der Zustands- und der fertigen Radierungen auf Pergamentblättern beigegeben, und ein Exemplar wurde endlich für einen Berliner Bibliophilen auf Kalbpergament gedruckt und erhielt noch zu allem anderen die Originalskizzen zu den Radierungen in Passepartouts. Im ganzen 117 Exemplare, für die die Preise bis zu 8000 Mark emporsteigen. Was soll man sagen, wenn schon die Schutzumschläge mit Pergament überzogen werden und Kupferplatten erhalten und also in Wahrheit wieder eine eigene Schutzhülle beanspruchen dürfen! Fehlt eigentlich nur noch eine Ausgabe auf Menschenhaut, der noch die Korrekturbogen mit der Signatur des Setzers in Pergamentmappe mitgegeben werden. Diese verschiedenen Ausgaben, in denen heut die meisten Luxusdrucke uns angeboten werden, empfinde ich als eine Ausnutzung der Konjunktur, als eine unerfreuliche Mode, die den Seltenheitswert zur Hauptsache der Bücherliebhaberei machen möchte. Gerade dieser Goethedruck hatte die mannigfach abgestuften Ausgaben nicht nötig, weil schon die „einfache" Ausgabe alle Wünsche eines Freundes des schönen Buches befriedigt. Hier entspricht auch der Preis dem Gebotenen, was besonders betont sei. Vielleicht erscheint manchem der Schriftgrad zu klein im Verhältnis zur Größe der Seite; ich habe aber das Empfinden, daß die roten Initialen jeder Strophe ausgleichend wirken. Daß der Frakturschrift Rudolf Kochs die Gedichtüberschriften in Antiqua ohne jede Beeinträchtigung der künstlerischen Wirkung vorangesetzt werden konnten, stelle ich zu meiner eigenen Überraschung fest.

Den Radierungen Franks, die eine meisterhafte Technik zeigen, ist besonders nachzurühmen, daß sie nicht das fruchtbarste Moment der Balladen oder irgendein wirksames Motiv illustrieren wollen, sondern auf das rein Dekorative ausgehen, mit einer frappierenden Kontrastierung von Schwarz uud Weiß und mit der großen Linie arbeiten. Diese Radierungen sind aus dem innersten Kern der Dichtungen geschöpft. Vier Balladen entbehren der Illustration, darunter das „Veilchen"; was ein Künstler wie Sepp Frank gerade zu diesem Gedicht zu sagen gehabt hätte, hätte ich gar zu gern gewußt. Dieser Druck bedeutet einen Höhepunkt nicht nur in der langen Reihe der modernen Vorzugsausgaben Goethescher Werke, sondern in der neuen Buchkunst überhaupt.

Die Materialknappheit und die immer steigenden Herstellungskosten hindern nicht, daß immer neue Privatpressen entstehen, von denen jede alles bisher Geleistete immer wieder übertreffen will. So auch ein neuer Verlag in Wien und Leipzig mit dem vielverheißenden Namen „Avalunverlag", der uns also mit seinen Büchern ins Feenland versetzen will, mit Büchern, „in denen Wort und Bild harmonieren, wahlverwandte Verbindung schlossen", in denen die Künstler „gesichtssinnlich wahrnehmbare Paraphrasen über das wortkünstlerisch behandelte Thema, im übertragenen Sinn: Dialoge, mystische Vermählungen über ausdruckstechnische Grenzen hinweg" darbieten. Das sind neue Worte, aber nicht neue Gedanken. In Wahrheit gibt es auch auf diesem völlig ausgeschöpften Gebiete nichts Neues mehr — es sei denn, daß das schöne Buch wieder einmal auf die Zuhilfenahme der Graphik verzichtet —, und wir dürfen zufrieden sein, wenn das Neue sich auf der Höhe hält. Die beiden ersten Avalundrucke entsprechen vollauf den Verheißungen: Reiseblätter aus Österreich von Hans Christian Andersen mit 12 Originalradierungen von Luigi Kasimir und Der Spiegel der Agrippina von Hans Müller mit 12 Originalradierungen von Stefan Hlawa. Beide Bücher in der Offizin der Gesellschaft für graphische Industrie in Wien auf Büttenpapier von Japanart gedruckt, die Radierungen auf der Künstlerpresse der Kupferdruckerei von Paulussen & Co. in Wien auf italienischem Schöpfpapier abgezogen, die Einbände in Halbleder oder Halbseide von Joseph Bordereaux in Wien gefertigt. Daß ein Teil der 350 Exemplare die Radierungen auf Kaiserlich Japan und Einbände aus Ganzleder mit Goldprägung oder aus Ganzseide mit violetter Prägung hat, versteht sich wieder von selbst. Andersen hat seiner schriftstellerischen Individualität entsprechend einen Oktavband erhalten, in der leichten, zierlichen Ehmke-Antiqua gedruckt, von Kasimir mit äußerst feinen Architekturradierungen (8½×13 cm), in denen er Meister ist, geschmückt und in weißes Leder gebunden. Für Hans Müllers kraft- und saftvolle Novelle war ein Quartband in schwarzer Moiréseide und ein kräftiger Antiquaschriftsatz angemessen und Stefan Hlawa, der wahlverwandte Künstler, der in der Tat mit seinen packenden, technisch vollendeten Radierungen eine mystische Vermählung des geistigen Gehalts der Novelle mit der Illustration erreicht hat. Wenn die späteren Veröffentlichungen diesen ersten in der organischen Einheit von Wort, Bild und äußerer Gestalt gleichen, heben sich die Avalundrucke aus der Masse der Luxusdrucke mit lediglich technischer Kunstfertigkeit heraus.

Die 100. Wiederkehr des Geburtstages Gottfried Kellers hat auch den Bibliophilen eine schöne Gabe gebracht. Die ursprüngliche, von der endgültigen Fassung abweichende Niederschrift der „Sieben Legenden" war 1878 vom Dichter der Schriftstellervereinigung Concordia in Wien für eine Verlosung geschenkt worden und seitdem verschollen; Anfang 1918 tauchte sie auf einer Berliner Versteigerung auf und konnte von der Zentralbibliothek Zürich für ihre umfangreiche Keller-Sammlung erworben und so wieder in die Heimat zurückgeführt werden. Von dieser kostbaren, für die Literaturforschung höchst bedeutsamen Handschrift, die 49 Quartseiten umfaßt, ist auf Veranlassung der Züricher Zentralbibliothek bei Rascher & Co. in Zürich ein Faksimiledruck in 500 Exemplaren erschienen, den die Offizin Hans Schatzmann in Horgen herstellte, unter Verwendung der Englisch-Gotisch für den Titel, den Druckvermerk und das zweiseitige Vorwort, und teilweise in Ganzleder, Ganzpergament, Halbpergament und Büttenkarton binden ließ.

Georg Minde-Pouet.

Visionen von Josef Eberz

Der Goltz-Verlag, München hat soeben eine Mappe mit 12 Original-Holzschnitten des Künstlers herausgebracht, die in einer Gesamtauflage von nur 60 Exemplaren hergestellt wurde. Ohne in den Verdacht einseitiger Überschätzung des Eberzschen Schaffens zu kommen, muß doch gesagt werden, daß diese Holzschnittfolge mit zu dem Stärksten gehört, was wir der deutschen graphischen Kunst in den letzten Jahren zu danken haben. Die Größe der inneren Form geht bei den Visionen dieses Künstlers Hand in Hand mit der zerwühlten Leidenschaftlichkeit der Gesichte.

Schwer, das Spezifische dieser Blätter mit Worten zu umreißen, die, ganz aus Gefühl geboren, zu dem Gefühl des Genießenden hinstreben. n.

Neue Bücher und Zeitschriften

Wilhelm Hausenstein, Der Isenheimer Altar[1]

Werk und Persönlichkeit des Mathias Grünewald sind seit beiläufig zehn Jahren in den Mittelpunkt des künstlerischen Erlebens gerückt. Viele der entscheidenden geistigen Erschütterungen dieser Jahre, das neue Gefühl für die Gotik, die Entdeckung des Greco, das Werden neuer malerischer Synthese, erhielten irgendwie bestätigenden Sinn durch die Bezugnahme auf Grünewalds Werk. Für die ungeheuere Menge der Mitläufer mag die Begeisterung modische Laune gewesen sein; einigen immerhin zwingender Ausdruck seelischer Nötigung.

Zufälliger Anlaß steigerte Intensität und Fülle des Erlebens. Seit Ausbruch des Krieges befand sich das Hauptwerk des Meisters, der Isenheimer Altar, in München, mit Kriegsende wurde er in der Alten Pinakothek, wo das stärkste Jugendwerk — die Verspottung — und die erhabenste Altersschöpfung — die Disputation zwischen Erasmus und Mauritius — hängen, zur Schau gestellt. Tausende und Zehntausende strömten herbei, wie man wohl in mittelalterlicher Zeit zu einem Gnadenbild wallfahrte: Zweifelnde und Andächtige, Gläubige und Skeptiker. Einer mußte endlich kommen und das dunkle Gewirr dieser tausend Zungen sammeln, Sehnsucht und Inbrunst von tausend Herzen hinausschreien.

Denn obschon die Atmosphäre von der strömenden Fülle dieses Werkes geschwängert war, blieb das Erlebnis ungeformt. Vor geraumer Zeit hat A. H. Schmid mit vorbildlicher Sorgsamkeit Katalog und Inventar zusammengetragen. Kürzlich gab Oskar Hagen in einem wichtigen und ehrlichen Buch Aufbau und Zusammenfassung der spezifisch kunstwissenschaftlichen Probleme des Schaffens. Um Grünewald als Erlebnis, als Erschütterung, als chaotischen Schrei geht nunmehr Hausensteins Bemühung.

Hausenstein gestaltet den Problematiker Grünewald. Die Problematik liegt im Schnittpunkt der wirtschaftlichen und geistigen Diagonalen des Jahrhunderts, der Zwiespältigkeit von Grünewalds Gefühl und Glauben. Das Werk, Geburt dieser Problematik, ist Dokument der Zwiespältigkeit, der Skepsis. Freilich nicht etwa hinsichtlich seiner Verwirklichung, denn die ist reife süße Frucht, aber in seiner seelischen Grundlage.

Um diese zentrale Erkenntnis rankt sich höchst differenzierte Betrachtung der Einzelheit und der Zusammenhänge, vergleichbar etwa der vielstimmigen Polyphonie des Straußschen Orchesters. Mit subtilsten Organen wird das gesamte Werk — im Mittelpunkt immer der Isenheimer Altar — auf jegliche Äußerung von Nerv und Gefühl abgetastet. In vielfacher Brechung wirft der Schliff des Spiegels das Werk dem Leser entgegen. Auch der, der es genau zu kennen und zu besitzen vermeinte, wird um viele Entdeckungen bereichert weggehen.

Gewiß sehen nicht alle Grünewald so, wie Hausenstein ihn sieht. Eine modifizierte, auch eine polar gerichtete Einstellung ist möglich und wahrscheinlich. Vielleicht ist das Werk Grünewalds so ungeheuerlich, daß es sich überhaupt jedweder eindeutigen Formulierung weigert. Aber das ist ja auch gar nicht wesentlich. Keiner kann anderes und mehr tun, als die Welt fixieren, die ihn bewegt. Hierin liegt höchstes Ziel: Konfession zugleich und Schöpfung.

Dieses Buch — freuen wir uns, daß endlich solche Bücher über die Meister geschrieben werden; von jüngst erschienenen gehört auch Meier-Graefes Cézanne in die Reihe — ist Bekenntnis der Zeit, nicht anders als Kokoschkas Zeichnung oder Regers Kontrapunktik. Atmosphäre von Welt und Zeit ist Form geworden. Hierin liegt der zeitüberdauernde Sinn solcher Gestaltung.

Kurt Pfister.

Buddhistische Plastik[1]

Ein zweibändiges Werk, mit einem trefflichen Tafelband, das uns die große Kunst des Ostens nahe bringt, darf von vornherein in Deutschland stärksten Erfolges gewiß sein. Nicht nur, weil rein künstlerisch das Thema vorzüglich zu den Tendenzen der Zeit stimmt, sondern weil deutsche Geistigkeit heute mehr denn je — nach dem materialistischen Größenwahn der letzten Epoche — dem Universalismus zustrebt und völkische Grenzen im metaphysischen Sinne nicht mehr gelten läßt. Vor diesen Werken ersteht kulturpsychologisch das reine Bild eines auch im kunstschöpferischen wundervoll abgeklärten Zentrums bildender Kräfte, deren reine Sprache immer noch dem müden Europa zu Tat und Eigenbewußtsein verhelfen kann. Hier fühlt man im intuitiven Erfassen unseres eigenen Wollens die Brücke von Jahrhunderten von selbst versinken, die einmal — historisch gezimmert — Vergangen-

[1] München 1919, Verlag Walter Hirth.

[1] Karl With, Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrhunderts n. Chr. Kunstverlag Schroll & Co. Wien 1919.

heit zu Gegenwärtigem hinüberleitete. Über die wiſſenſchaftliche Bedeutung dieſer grundlegenden Veröffentlichung hat Dr. Heinrich Glück in dem Oktober-Novemberheft der „Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft“ geſprochen. Hier gilt es darum, kurz die Kunſtfreunde und Künſtler ſelbſt nachdrücklichſt auf eine Veröffentlichung aufmerkſam zu machen, die über die Tatſachen der hiſtoriſchen Dokumente hinaus ein Bronnen für unſere neugeſtaltenden expreſſiven Schöpferkräfte werden kann, wenn ſie nicht eklektiziſtiſch misdeutet werden. B.

Verſchiedenes

Kunſtdiebſtähle

Aus der Berliner Porträtgalerie (ehemalige Schinkelſche Bauakademie) ſind kürzlich zwei kleine Porträts von Lucas Cranach mit den Bildniſſen Luthers und Philipp Melanchthons geſtohlen worden. Die Bilder ſind in Öl auf Holz gemalt und ohne Rahmen 35×21 cm groß.

Im Muſeum zu Tours wurde in der Nacht vom 1. zum 2. September eingebrochen. Geſtohlen wurde ein Gemälde von Delacroix: Comédiens et bouffons arabes, das 1848 vom Staat im Salon erworben wurde, ferner ein Gemälde von Baſſano, Le coucher de la mariée ſowie zahlreiche Kleinbronzen, Emaillen und der Degen von Baraguay d'Illiers. O. G.

Aus dem Schloß Philippsruhe bei Hanau wurde ein Ölgemälde von dem deutſchen Barockmaler Herrlein, einen ſchlafenden Mann in einer Landſchaft darſtellend, entwendet.

Chambord

Im Département Loir et Cher iſt eine Petition im Umlauf, die das Habsburger Schloß Chambord als Eigentum der Kriegsverſtümmelten fordert. O. G.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Berlin

Gemälde alter Meiſter und Antiquitäten aus einem ſchleſiſchen Schloſſe ſowie die Porzellanſammlung des Herrn Dr. Heinrich Roſe-Wiesbaden kommen am 25. November bei Rud. Lepke zur Verſteigerung. Der Katalog bringt 68 Bildtafeln. Zieht man in Betracht, daß es ſich bei den angeführten Künſtlernamen (Backer, Brouwer, Bronjino, Caravaggio, Cuyp, Courbet [ſ. Abb. S. 713], Cranach, Engelbrechtſen, Goyen, Graff, Jordaens, Montagna, Oſtade, Orley,

157 163 157

Nr. 157. Ein Paar Frankenthaler Chineſenfiguren. 18. Jahrh.

Nr. 163. Ludwigsburger Figur: „Winzerin“.

Verſteigerung von Gemälden alter Meiſter und Antiquitäten uſw. am 25. November bei Rud. Lepke, Berlin.

Pesne, Pourbons, Ruysdael, Rubens, Sassoferato, Teniers, Tintoretto, Tischbein usw.) nicht um Zuschreibungen, sondern um Originale handelt, so wird auch dem nicht kunstgeschichtlich Gebildeten ohne weiteres klar, daß hier kulturell und materiell bedeutsame Werke vorliegen. — Der Wandteppich mit dem Wappen des Emanuel Filiberto, Herzogs von Savoyen, etwa Mitte des 16. Jahrhunderts, gehört in den Kreis jener unter dem Namen „Arazzi" berühmten Arbeiten, die ursprünglich für Leo X. angefertigt wurden. — Von Bronzen ist abgebildet die Figur eines dicken fettleibigen Mannes auf einem Fuß. Es ist die Porträtfigur P. Barbinos, des Hofnarren Cosimo I. von Val. di Simone Cioli. Bei den Möbeln dominieren die französischen des 18. Jahrhunderts. Die Sitzmöbel tragen Bezüge aus den Manufakturen von Arras und Beauvais, nach Kartons von Huet und Fragonard, die große Seidendamastgarnitur trägt die Signatur von Guérin, die Kommoden mit den pompösen Bronzen sind bezeichnete Arbeiten von Oeben, Chevallier, Dubois. Neben Skulpturen in Holz und Stein, alten Teppichen und Bronzen, Majoliken und Gläsern fallen noch zwei ganz besonders reiche mitteldeutsche Schränke auf. Die Porzellansammlung des verstorbenen Herrn Dr. H. Rose-Wiesbaden ist von nicht großem Umfange und enthält von den führenden deutschen Manufakturen erlesene Kostproben (s. Abb. S. 712). Sie offenbart sich in ihrer Zusammenstellung als das Ergebnis einer liebevollen Sammlertätigkeit, die bestrebt war, weniges, dies aber typisch und von hoher Qualität zu zeigen.

G. Courbet, Blumenstilleben.

Versteigerung von Gemälden alter Meister und Antiquitäten usw. am 25. November bei Rud. Lepke, Berlin.

Frankfurt a. M.

Der Nachlaß von Prof. F. Ernst Morgenstern soll am 25. November im Kunstverein versteigert werden. Damit wird das Werk des letzten Mitgliedes einer verdienstvollen und traditionsreichen Künstlerfamilie, die mit der Geschichte Frankfurts eng verwachsen ist, der Öffentlichkeit und speziell den Sammlern deutscher Kunst preisgegeben.

Köln

Die am 3. u. 4. Dez. im Kölner Kunst- und Auktionshause zur Versteigerung gelangende Sammlung von rund 500 Handzeichnungen alter und neuerer Meister aus dem Besitz des Geheimrats Dr. Gustav Koennecke-Marburg ist in jahrzehntelanger Sammelarbeit allmählich entstanden. Ihr Besitzer, in Fachkreisen bekannt als feinsinniger Kunstfreund und als Schöpfer des Marburger Museums, hat, deutsche und niederländische Meister bevorzugend, die mit guten und zum Teil vorzüglichen Blättern vertreten sind, auch die Zeichenkunst der übrigen Länder Europas in den Kreis seines Interesses gezogen. In stattlichen Reihen sind hier die Meister Frankreichs und Italiens, in kleinerer Zahl dann die englischen, spanischen, portugiesischen und dänischen Meister vertreten.

Dazu gesellt sich aus dem Besitz des verstorbenen Oberbürgermeister Schüller zu Koblenz eine 366 Blatt umfassende Sammlung von Augs-

burger Bildnisstichen des 17. und 18. Jahrhunderts, die fast lückenlos die Augsburger Stecher dieser Zeit mit charakteristischen Proben ihres Schaffens vereinigt. Einen besonders hohen Rang nehmen die Blätter der Kilian, der Haidt und des Nilson ein; wie bekannt, wurde gerade in Augsburg der Porträtstich liebevoll gepflegt und halb Europa von dort aus mit solchen Stichen und Schabkunstblättern versorgt.

Die 56 Stücke umfassende Gemäldesammlung, die teils gleichfalls aus dem Besitz des Oberbürgermeisters Schüller-Koblenz, teils aus anderem vornehmen Privatbesitz entstammt, weist neben einigen guten Bildern deutscher Meister auch eine Anzahl vlämischer Stücke auf, darunter eine humorvolle Bauernkirmes des sogenannten Höllenbreughel, eine stimmungsvolle Landschaft von Finck-Boons, ein hervorragendes Frühwerk von Teniers, das ganz auf einen weichen, einheitlichen Ton gestimmt ist, aus dem Kreise des Rubens eine große, ergreifende Kreuztragung Christi, die aus der alten Jabachschen Kapelle in der Sternengasse zu Köln stammt, und eine Anzahl sonstiger Antwerpener und Brüsseler Meister. Daran schließt sich ein vlämischer Bildteppich aus Audenaardo. Größer ist die Zahl der Bilder holländischen Ursprungs. Hier ist zunächst die Gruppe der Landschafter zu erwähnen, darunter Jan van Goyen mit einer Wasserlandschaft von eigenartig stimmungsvollem Reiz, ferner Roeland Roghman, Esaias van de Velde, sowie Pieter de Melyn mit einem Naturausschnitt von klarer und energischer Linienführung. William Dubeis, Adam Pynacker und Claes Melenaer schließen den Kreis. Auf dem Gebiete der Stillebenmalerei ist bemerkenswert ein großes Küchenstück von einem Nachfolger des Pieter Aertsan. Der Gruppe um Rembrandt gehören an: Jakob van Lee, Leanderts van Beyeren und Frans de Jong, letzterer mit einer Engelsvision von fesselndem Helldunkelreiz. Die Gruppe der Genremaler setzt sich zusammen aus dem älteren Hoemskerck, Andries Both und Jan de Meyer, die alle drei mit Schenkenszenen vertreten sind, während Thomas Wyck sein Lieblingsmotiv eines arbeitenden Gelehrten behandelt. Von den hier vertretenen Bildnismalern sind Caspar Netscher, G. Ovens und Philipp van Dyk zu nennen, und als Schlachtenmaler Palamedes mit drei Bildern. In der kleinen Schar französischer Meister dominiert Nicolas Poussin mit einem farbenfreudigen Bilde Diana und Kallisto, und daneben der mit fast modernen Mitteln arbeitende Bourguignon. Die Zahl der italienischen Künstler ist ebenfalls nur klein: sie umfaßt ein stilles Madonnenbild aus der Schule des Giovanni Bellini, eine kleine Landschaft von Agostino Tassi, dem Lehrer des Claude Lorrain, und ein Fruchtstück von Campideglio. Dazu gesellt sich als letzteres ein Apostelbild von Ferrando de Yañes de l'Almedina.

Leipzig

Die Kunsthandlung C. G. Boerner setzt die Reihe ihrer Auktionen, die nach den großen Versteigerungen der Sammlungen A. O. Meyer und Pfeiffer im Frühjahr 1914 durch den Krieg eine fünfjährige Unterbrechung erfahren hat, mit der Auktion der bedeutendsten und berühmtesten Sammlung der Arbeiten Daniel Chodowieckis aus dem Besitz von Frau M. Stechow, Berlin, am 10.—13. Dezember fort. Diese Sammlung ist eine der eigenartigsten und vollkommensten Spezialsammlungen, die es gibt und übertrifft jeden privaten und öffentlichen Besitz an Werken Chodowieckis bei weitem. Sechs der bedeutendsten Chodowiecki-Sammlungen, die überhaupt im Handel waren, sind in ihr aufgegangen. Zuletzt die Sammlung des Chodowiecki-Biographen Wilhelm Engelmann, die damals allein noch der Sammlung Stechow ebenbürtig gegenüberstand. So ist ein absolut vollständiges Werk der Radierungen zusammengekommen in sämtlichen Varianten, Ätzdrucken und Probedrucken, dazu ein Schatz von 250 Handzeichnungen, Miniaturen, Emaillemalereien, der schlechterdings das schönste enthält, was es überhaupt von Originalen Chodowieckis gibt. Der Versteigerungskatalog erscheint Mitte November.

München

Die am 15. November bei Hugo Helbing zur Versteigerung gelangende Sammlung moderner Gemälde aus vorwiegend süddeutschem Privatbesitz umfaßt die verschiedensten, in der Hauptsache deutschen Schulen, beginnend mit einem bedeutenden Werke Osw. Achenbachs und endigend mit A. Weißgerber, sowie einem originellen scheibenartigen Bild von Heinr. v. Zügel. Von Auslandskünstlern seien besonders die Namen J. J. Henner, Gust. de Jonghe, A. v. Kowalski, L. Aivasowsky H. v. Herkomer und H. Ronner besonders erwähnt. Die deutschen und österreichischen Künstler sind durch Bamberger, Defregger, Dill, Grützner, Kauffmann, A v. Keller, F. A. v. Kaulbach, Leibl, Lenbach, Spitzweg, Sporer, F. v. Uhde u. a. m. vertreten. Der mit 28 Tafeln ausgestattete Katalog ist zum Preise von M. 6.— durch die Galerie Helbing zu beziehen.

Am 26. November findet in der gleichen Galerie die Auktion der nicht sehr umfangreichen, aber gewählten Sammlung De Ridder †, Frankfurt a. M., statt, deren hauptsächlichste Bestand-

teile aus Majolika, Glas und Edelmetall bestehen. Unter dem zahlreichen Urbino- und Faenzageschirr ragt eine Fontana-Schüssel um 1550, eine gebuckelte Faentiner-Schüssel und ein früher Gubbio-Teller mit Lüster hervor. Außergewöhnliche Stücke sind eine blondfarbige Palissy-Schüssel mit der Befreiung der Andromeda und ein deutscher Fayencekrug mit der „Anbetung der Könige" von Hausmaler W. B. Unter dem Glas stehen an erster Stelle prächtige Emailgläser, wie das älteste datierte deutsche Emailglas von 1554 mit dem Wappen Ortenburg-Fugger. Für die Geschichte der Glasmalerei sind besondere Bedeutung dem böhmischen Färbereiglas aus dem 18. Jahrhundert, einem fränkischen Bergwerksglas von 1682 und einem Willkomm von 1611 mit dem Wappen Anhalt-Pfalz beizumessen. Wir nennen ferner die geschnittenen Gläser Schlesiens, Böhmens und Potsdams, sowie eine umfangreiche Kollektion Zwischengoldgläser um 1730. Die Künstlergläser aus dem Schaperkreis von Preußler und D. Wolff ergänzen den Überblick über die mannigfaltige Technik der Barockzeit. Einige venetianische Gläser, auch einige Schweizer Kabinettscheiben sollen nicht vergessen sein. — Seltene Sammelobjekte finden sich auch unter den Metallarbeiten, wie Limoges-Arbeiten, besonders eine Limoges-Kassette mit den Taten des Herkules um 1600, dann drei Goldemailfigürchen französischer Provenienz um 1600. Einen guten Überblick über die verschiedensten Formen gewähren die deutschen Silberpokale der Nürnberger, Augsburger, Straßburger, Zürcher und Basler Goldschmiede. Agleybecher und Traubenpokale, Monatsbecher und Gefäße in Tierformen wechseln in reicher Auswahl. Von den meisten konnten die Namen ihrer Schöpfer, wie Heinrich Straub u. a., festgestellt werden. Einzelne Figuren und Plaketten, Dosen und Uhren, auch Hausaltärchen fügen sich gut ein. Wenige Zinnhumpen mögen noch genannt sein. — Der sorgfältig bearbeitete Katalog mit 41 Tafeln ist von Dr. G. Lill, Kustos am bayr. Nationalmuseum, gefertigt und mit einem Vorwort von Dr. R. Schmidt, Frankfurt a. M., eingeleitet und ist zum Preise von M. 10.— durch die Galerie Helbing zu beziehen.

Anschließend an die Sammlung De Ridder gelangen am 27. November Antiquitäten, alte Möbel, Plastik, alte Gemälde, Stiche und Zeichnungen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrat August Riedinger †, Augsburg, und aus anderem Privatbesitz zur Versteigerung. Der Katalog beginnt mit einer Reihe italienischer Majoliken des 16. und 17. Jahrhunderts. Das Porzellan ist mit den Manufakturen Kopenhagen, Meißen und Ludwigsburg vertreten. Unter den Möbeln finden sich neben florentinischen Renaissancestücken eine hübsche englische Empire-Garnitur ein holländisch-rheinischer Vitrinenkasten des späten 18. Jahrhunderts und Möbel des frühen 19. Jahrhunderts. Die plastischen Arbeiten in Stein, Holz und Bronze sind Werke deutscher und französischer Meister und entstammen dem 16. und 18 Jahrhundert. Unter den Gemälden ist die deutsche, vor allem Augsburger Schule des 17. und 18. Jahrhunderts stark vertreten. Außerdem wäre eine „schlafende Venus" von Bellucci zu erwähnen. Anschließend folgen Stiche und Holzschnitte des 16.—19. Jahrhunderts, Zeichnungen von Augsburger und italienischen Meistern: Rugendas, J. E. Nilson, Feichmeyer, Oppenort. Den Schluß bilden Textilien, darunter Samte und Brokate des 15. und 16. Jahrhunderts und einige wohl spanische Stickereien. — Preis des Katalogs mit ca. 20 Tafeln M. 6.—.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Die Kataloge der Galerie Flechtheim geben nicht nur einen Führer durch die Ausstellungen dieser Galerie, sondern verabfolgen meist auch einige literarische Leckerbissen, die

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9
Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade im ersten Stock)
sucht zu kaufen: Werke großer alter Meister
Gemälde, Plastiken und Stiche, sowie erlesene Erzeugnisse des Kunstgewerbes, Gobelins, Porzellane, Möbel, Bronzen, Silber usw., auch ganze Sammlungen
Für den Nachweis solcher Werke zahle ich unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

einmal für die Kunstentwicklung der Zeit historischen Wert bekommen werden. In diesem Sinne vereinigen sie mit einer Fülle von interessanten Hinweisen auf die Kunst der Gegenwart auch Beiträge zur rheinischen Kunstpolitik, die der Kunstfreund mit Interesse verfolgt. Den kleinen Katalogen sollte infolgedessen auch über Düsseldorf hinaus in den Kreisen der Sammler und Künstler Beachtung geschenkt werden. r.

Köln

Dem Kunstsalon Hermann Abels ist es gelungen, eine Sammlung altjapanischer Farbenholzschnitte in seinen Besitz zu bringen. Das äußerst reiche Material wird nach genauer Prüfung unseren deutschen Museen und Privatsammlern in Einzelstücken zugänglich gemacht werden. Ein Katalog wird über die Künstler sowie die Qualität der ca. 800 Nummern umfassenden Sammlung in Kürze Aufschluß geben.

München

Die Galerie Neue Kunst, Hans Goltz, hat neuerdings auch die ausschließliche Vertretung von Paul Klee übernommen, über den demnächst in dieser Zeitschrift ein reichillustrierter Aufsatz erscheinen wird.

Neue Kataloge

Dr. **Ignaz Schwarz,** Wien I, Habsburgergasse 3. Katalog Nr. 1, Handschriften und Bücher, 13.–20. Jahrhundert.

Der Katalog bringt eine große Anzahl hochwertiger seltener und kostbarer Stücke, wie sie nur selten im Handel angeboten werden. Wir erwähnen unter den Handschriften z. B. ein astronomisch-astrologisches Planeten- und Losbuch des 15. Jahrhunderts, deutsch, einen prachtvollen Wappenbrief für Marcus Antonius Mamuca della Torre (1666), unter den Inkunabeln eine Biblia germanica, Straßburg, Heinrich Eggestein 1468, ein Kobergersches Passional von 1488, unter den Drucken des 16. Jahrhunderts Fra Luca Paciolis Divina proportione (Venedig 1509), unter den Drucken des 17. Jahrhunderts Blaeu und Janssonius' Novus atlas absolutissimus in goldgepreßtem Pergamentband, unter den Kupferwerken des 17. Jahrhunderts das Taschenbuch für Grabennymphen auf das Jahr 1787, in grünem Maroquinband. Im Nachtrag ist ein Livre d'heures, Pergament, Anfang des 15. Jahrhunderts, und ein Horatius, Opera, Joh. Pine, 1733—37 unter anderen Köstlichkeiten aufgeführt. Der Katalog ist außerordentlich genau und ausführlich gearbeitet und beweist eine ungewöhnliche Sachkenntnis des Verfassers, dessen Name ja durch eine ganze Anzahl von Veröffentlichungen aus dem Gebiete des Buchwesens bekannt ist. Auch zahlreiche bibliophile Veröffentlichungen der Neuzeit sind in dem Katalog aufgeführt. K.

Hugo Helbing, München, Wagmüllerstr. 15. Versteigerungskatalog. Sammlung Baron zu Rhein †, Würzburg. Antiquitäten, alte Möbel, Miniaturen, Gemälde alter Meister, Bücher.

Rudolph Lepke, Kunstauktionshaus, Berlin W 35, Potsdamer Str. 122. Gemälde von Meistern unserer Zeit, Münchner Privatsammlung.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 22	20. November	Heft 22	15. November
„ 23	4. Dezember	„ 23	29. November
„ 24	18. Dezember	„ 24	12. Dezember
„ 1 (XII. Jahrg.)	8. Januar 1920	„ 1 (XII. Jahrg.)	2. Januar 1920

Diesem Hefte liegt je ein Prospekt von RICH. CARL SCHMIDT & Co., BERLIN W, und von RASCHER & Cie., ZÜRICH, bei. Wir empfehlen dieselben besonderer Beachtung.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

ANTIQUITÄTEN
UND
ALTE GEMÄLDE
aus einem schlesischen Schloß

Französisches Kunstmobiliar des 18. Jahrhunderts

Aubusson-Garnituren nach Huet und Fragonard; bezeichnete Rosenholzmöbel von F. E. Oeben, Chevallier, Dubois u. a.
Wandteppiche des 16. und 18. Jahrh. (nach Raffael, Huet u. a.)
Italienische Majolika, Bronzen, Möbel des 16. Jahrhunderts

Porzellan des 18. Jahrhunderts
aus der Sammlung Dr. Heinrich Rose-Wiesbaden

KATALOG 1839 mit etwa 64 Tafeln. **Preis 20.— Mark**
VERSTEIGERUNG: Dienstag, den 25. November 1919 und folgende Tage

Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus
Berlin W 35, Potsdamer Straße 122 a/b

---

89. Kunstauktion in Aachen

Künstlerischer Nachlaß
des verstorbenen Malers
C. W. Allers-Karlsruhe

Original-Handzeichnungen und Aquarelle
zu seinen Werken:
Die Meininger — Rund um die Erde — Unter Deutscher Flagge Bella Napoli — Capri — Hochzeitsreise durch Italien — Deutsches Jägerbuch

VERSTEIGERUNG
am 18. und 19. November 1919

Illustrierter Katalog mit 8 Lichtdrucktafeln sowie nähere Auskunft durch:

Ant. Creutzer vorm. M. Lempertz G. m. b. H.
Gegründet 1859 **Aachen** Fernsprecher 4619

Kölner Kunst- u. Auctions-Haus, G. m. b. H.
KÖLN, Unter Sachsenhausen 33

ANKAUF und VERKAUF
von
Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen
zu günstigen Bedingungen. — Übernahme von Taxen, wie **Vertretung in kunstgeschäftlichen Fragen.**

3. und **4. Dezember 1919**
Versteigerung von
Handzeichnungen alter Meister
aus dem Besitz des Herrn
Geh.-R. Dr. Koennecke-Marburg,
von
Gemälden alter Meister
aus dem Besitz des † Herrn
Oberbürgerm. Schüller-Koblenz
und anderem Privatbesitz

1. Sammlung fränkischer Ausgrabungen

Besitz: BARON GEYR v. SCHWEPPENBURG-HÖNNINGEN

Versteigerung 25. November 1919

Goldschmuck. — Silbertauschierte Waffen und Zierstücke. — Gläser. — Keramik

Katalog mit 10 Tafeln 5 Mark

2. Sammlung römisch. Altertümer

Sammlung ERNST REIMBOLD-KÖLN

Versteigerung 26. bis 28. November 1919

Prachtvolle römische Gläser, meistens Kölner Provenienz. — Ton- und Terra sigillata-Gefäße. — Figuren und Gefäße aus Bronze. — Goldschmuck. — Eine große Reihe antiker Erotika

Katalog mit 8 Tafeln 5 Mark

Kunst-Auktionshaus Math. Lempertz

Buchhandlung und Antiquariat

P. HANSTEIN & SÖHNE

Fernruf A 1940 KÖLN a. Rh. Neumarkt 3

AUKTIONSHAUS
FÜR ALTERTÜMER

GLÜCKSELIG & WÄRNDORFER

G. m. b. H.

WIEN IV:: Mühlgasse 28-30
(Saal Ehrbar)

übernimmt

ALTE KUNSTGEGENSTÄNDE

einzeln
und in ganzen Sammlungen zur

VERSTEIGERUNG

Auskünfte bereitwilligst

SCHNEIDERS KUNSTSALON

ORIGINAL-

GEMÄLDE

UND

GRAPHIK

ERSTEN RANGES

Frankfurt a. Main

Roßmarkt Nr. 23
(Am Gutenbergdenkmal)

Im Auftrage suche ich zu kaufen:

Umfangreiche Sammlung
von guten alten Kunstblättern:
Handzeichnungen — Kupferstichen
Holzschnitten usw., mögl. alter Meister.

Sammlung japanischer Holzschnitte

MARTIN BRESLAUER

Verlagsbuchhändler u. Antiquar, Versteigerungsstelle
Berlin W 8 — Französische Straße Nr. 46 I
Fernsprecher: Amt Zentrum Nr. 8723
Für Vermittelung angemessene Vergütung

ANTIQUITÄTENHANDLUNG ZUM HIRSCHGRABEN HOF.

ADOLF KLEIN · FRANKFURT A. M.

GROSSER HIRSCHGRABEN 11 · TEL. RÖMER 7099.

Zum 1. April 1920 ist die Stelle des

DIREKTORS

des städt. Museums in Erfurt

zu besetzen.

Gehalt: 4800—8000 M., dreijährige Zulagen von zweimal 600 M. und fünfmal 500 M. Die Gewährung eines höheren als des Anfangs-Gehaltes ist nicht ausgeschlossen; dahingehende Aufträge sind schon im Bewerbungs-Schreiben zu stellen. Teuerungs-Zulagen nach staatlichen Sätzen. Die als Beamte im Reichs-, Staats- oder Kommunal-Dienst verbrachte Dienstzeit wird auf das Pensionsdienstalter angerechnet. Die Kosten des Transportes des Hausrates werden erstattet.

Bewerbungen mit Lebenslauf und etwaigen Zeugnissen sind bis zum

15. November 1919

bei uns einzureichen.

ERFURT, den 23. Okt. 1919.

DER MAGISTRAT.

BUCHHANDLUNG

BENDER

DRESDEN-A

WAISENHAUSSTR. 25

FERNSPRECHER 10548

In den behaglichen Räumen liegen in häufigem Wechsel alle Neuerscheinungen sowie seltene ältere Werke aus

ZEITGENÖSS. BUCHKUNST
MODERNE LITERATUR
IN ERST-AUSGABEN
ILLUSTRIERTE BÜCHER
BÜCHER DER ARCHITEKTUR, DER KUNST UND DES KUNST-GEWERBES

Alb. Rößler, Photograph
Lichtenrade bei Berlin
empfiehlt sich für
Aufnahmen zu künstlerischen und wissenschaftlichen Zwecken (Architektur + Plastik + Gemälde + Farbenaufnahmen + Uvachrom und Diapositive)
in und außerhalb Berlins

Antiquitäten

Bilder • Möbel
Miniaturen • Porzellane
Ankauf • Verkauf
Schätzungen kostenfrei!
Karl Schaefer :: München
Briennerstraße 10

Jahrbuch der Münchner Kunst

Erster Jahrgang — Begründet von Edgar Hanfstaengl
Bearbeitet von Friedrich Dörnhöffer, Philipp M. Halm, Hans Karlinger, Rudolf Oldenbourg, Konrad Weinmayer, Georg Jacob Wolf
Ein stattlicher Band mit 279 Abbildungen
In Büttenkarton geheftet 22 Mark, in Halbleinen gebunden 27 Mark

Mag auch der Begriff „Münchner Kunst" im Sinne einer internationalen Wertmarke umstritten sein, zweifellos hat Jeder, der sich aus Beruf oder Neigung ernstlich mit den Kunstfragen unserer Zeit beschäftigt, die Verpflichtung, sich mit dem zeitgenössischen Leistungen der Münchner Kunst vertraut zu machen, nicht nur mit den Werken der Malerei und Plastik, sondern auch mit der Münchner Baukunst und den mannigfachen Ereignissen des Münchner Kunsthandwerks. Es ist jedoch nicht leicht, hier unter dem Vielerlei des jährlich Entstehenden das Wertvolle und Charakteristische herauszufinden, weshalb in diesem „Jahrbuch der Münchner Kunst" das Bezeichnendste und Wurzelständigste des Münchner Kunstschaffens: Baukunst, Bildhauerei, Buchgewerbe, Glasmalerei, Goldschmiedekunst, Graphik, Innenausstattung, Keramische Industrie, Kunstgewerbe, Malerei, Plastik ohne Bevorzugung einer besonderen Richtung gesichtet und gesammelt werden soll. Die textliche Bearbeitung des Werkes liegt in den Händen bewährter Fachmänner; auf eine einwandfreie Ausstattung wurde besonderer Wert gelegt. — Prospekte mit Abbildungen stehen kostenlos zur Verfügung.

Franz Hanfstaengl + Verlag + München

Zu kaufen gesucht:

OTTO GREINER

Titelblatt zu **„Steinzeichnungen"**
zur **„Gartenlaube", „Civetta"**
beide Blätter und
Jugend- u. Lehrlingsarbeiten
Angeb. erbeten an **E. A. 103**, Exp. d. Bl.

Original-Ölgemälde
von
FRANS SCHNYDERS
GROSSE SAUHATZ

Größe 2:3 m ohne Rahmen
ausgezeichnet erhalten
zu verkaufen.

Anfragen von ernsthaften Interessenten unter **C. 715** an die Geschäftsstelle des Cicerone

Julius Klinkhardt

Kunstanstalt für Reproduktionstechnik

Fernsprecher Nr. 4813 * **Leipzig** * Liebigstraße Nr. 4-8

Autotypien in Messing, Kupfer und Zink • Strichätzungen • Spezialität: Klischees für Drei- und Vierfarbendruck • Photographie • Zeichnung und Retusche
Galvanoplastische Anstalt • Stereotypie

Kostenanschläge, Muster und Entwürfe auf Verlangen

Neue Kunst Hans Goltz
München + Briennerstr. 8

übernahm die ausschließliche geschäftliche Vertretung für

PAUL KLEE

Eine umfassende Gesamtausstellung mit einer reichillustrierten Monographie wird für März 1920 vorbereitet

Ausschließliche Vertretung für:
Albert Bloch + Davringhausen + Ebers
Grosz + Kars + Klee + Mense + Schrimpf

Auslieferung der Graphik von
Erich Heckel und Josef Achmann

„Herbst 1919"
V. Gesamt-Ausstellung
Katalog mit 23 Abbildungen
und einem Vorwort Mark 2.–

AUSGABEN DER GALERIE FLECHTHEIM, DÜSSELDORF

MAPPENWERKE

Mappe I. EBERHARD VIEGENER:
„DER MOND ÜBER SOEST"
11 Holzschnitte in Mappe (vergriffen).

Soeben erschienen: Mappe II. MAX BURCHARTZ:
ZEICHNUNGEN ZU „RASKOLNIKOFF"
10 Steinzeichnungen in Mappe, deren Umschlag als 11. gilt, mit einem Vorwort von PAUL ERICH KUPPERS-Hannover. 100 Exemplare: Nr. 1—30 auf handgeschöpftem Zandersbütten 200 M. (fast vergriffen, Nr. 31—100 auf Büttenpapier 150 M. Jede Mappe und jedes Blatt sind von dem Künstler handschriftlich signiert und numeriert; die Namen der Subskribenten werden bei der Vorzugsausgabe handschriftlich eingetragen. — Die Steine sind zerstört. Subskriptionseinladungen sind bei der Galerie Flechtheim, der Kestner-Gesellschaft, Hannover, dem Graphischem Kabinett, Düsseldorf und bei jedem guten Buchhändler erhältlich.

Mappe III (in Vorbereitung). PAUL A. SEEHAUS†:
SECHS LANDSCHAFTEN
in Originalradierungen, die unter Aufsicht von GERTRUD DRASCHER, der Braut des verstorbenen Künstlers, von den hinterlassenen Platten von welchen bisher nur wenige Probedrucke, die nicht im Handel waren, existierten, abgezogen, von ihr handschriftlich signiert und numeriert werden. Ebenso wird jede Mappe von Fräulein Drascher signiert und numeriert werden. Den Umschlag zeichnet HEINRICH NAUEN auf den Stein; ein besonderer von Nauen signierter und numerierter Abzug dieser Lithographie wird jeder Mappe beigegeben. Dr. WALTER COHEN schreibt den Blättern seines verstorbenen Freundes, die er für die Mappe zusammengestellt hat, die Einführung. — Es werden 35 Mappen hergestellt, die zur Subskription aufgelegt werden.

Der Preis einer Mappe ist auf 360 Mark festgesetzt. Eine Preiserhöhung ist vorbehalten. — Die Subskriptionseinladungen werden demnächst versandt, doch werden Anmeldungen schon jetzt angenommen.

Almanach Fritz Gurlitt

auf das Jahr 1920

Umschlagzeichnung und Buchschmuck von César Klein

Unser Almanach 1919 war trotz späten Erscheinens in kurzer Zeit vergriffen. Ein buntes Spiegelbild moderner bildender Kunst wie derjenigen des Wortes soll er in noch reicherem Maße als vorher für unsere Zeit sprechen.

Literarische Beiträge lieferten:

Georg Biermann, Friedr. Burschell, Pawell Barchan, Theodor Däubler, Kasimir Edschmid, Herbert Eulenberg, Paul Fechter, Curt Glaser, Oskar Kokoschka, Heinrich Lautensack, A. R. Meyer, Alfred Polgar, Felix Poppenberg.

24 Tafeln und zahlreiche Abbildungen von:

Lovis Corinth, Willi Geiger, Erich Heckel, Fritz Huf, Willi Jaeckel, Richard Janthur, César Klein, Oskar Kokoschka, Bruno Krauskopf, Wilh. Leibl, Felix Meseck, Edv. Munch, Heinr. Nauen, Max Pechstein, Paul Scheurich, Ernst Stern, Hans Thoma, Wilh. Wagner, Heinr. Zille.

Zwei Original-Graphiken:

Lithographie von Lovis Corinth * Holzschnitt von Max Pechstein.

Preis 4 Mark

*

Die Luxusausgabe

auf Bütten in geschmackvollem Einbande
enthält außer den zwei graphischen Blättern
eine Original-Radierung von Lovis Corinth,
welche nur für diese Ausgabe des Almanachs Verwendung findet.

Preis 20 Mark

Fritz Gurlitt Verlag & Berlin W 35

Impreſſionismus und Expreſſionismus

IV. Zur Kritik des Expreſſionismus[1]

Von FRANZ LANDSBERGER
Mit 2 Abbildungen

(Fortſetzung und Schluß aus Heft 21.)

Die Anerkennung einer Kunſtrichtung ſchließt gewiß noch nicht die Anerkennung jedes einzelnen Werkes dieſer Richtung ein; ſie beſagt in allen Fällen nur, daß hier fruchtbare Möglichkeiten ruhen, und es iſt die Sache der großen Künſtler, dieſe Möglichkeiten zu Wirklichkeiten reifen zu laſſen. Vielleicht gab es keine Epoche, die nicht ſolche Möglichkeiten in ſich geſchloſſen hätte, und der Verfall, den wir zweifellos in einigen Perioden der Kunſtgeſchichte wahrnehmen, läge dann nur im Ausbleiben der großen Begabungen. Um wieviel günſtiger würden wir z. B. über die bildende Kunſt des Klaſſizismus urteilen, wenn wir hier ein Werk wie Goethes Iphigenie beſäßen oder wenn das glühende Temperament eines Winckelmann ſich bildend betätigt hätte.

Aber wie die Möglichkeiten, ſo ſchlummern wohl auch in jeder Kunſtrichtung gewiſſe Gefahren, die nicht jeder Künſtler vermeidet. Der typiſierende Stil der antiken und antikiſierenden Kunſtrichtungen läuft Gefahr, im Kanon die Friſche des individuellen Lebens zu verlieren. Das Mittelalter, welches die Darſtellung des chriſtlichen Glaubens erſtrebte, umſchiffte nicht immer ſeine Klippe, ſtatt des lebendigen religiöſen Gefühls die dürre Allegorie Geſtalt werden zu laſſen, und jeder auf Nachahmung — ſei es der Kunſt oder der Natur — gerichtete Stil droht das Schöpferiſche im Künſtler zu erſticken.

Nichts weiter als ſolche Gefahren will dieſe Kritik des Expreſſionismus aufweiſen, nachdem ſie im vorigen die Möglichkeiten entwickelt hatte, auch auf dieſem Wege zu bedeutenden Leiſtungen aufzuſteigen.

Die ſtärkſten Gefahren ſcheinen mir in jener Malerei zu lauern, welche die Natur ganz zurückläßt, weil ſie allein auf den Ausdruckswert von Formen und Farben vertraut. Sie ſieht in der Wiedergabe der Natur nur einen Umweg, aber in der Kunſt braucht der gerade Weg nicht immer der beſte zu ſein. Machen wir uns an der Hand zweier Beiſpiele einmal klar, welche Rolle die Einführung der Natur im Kunſtwerke ſpielt. Das erſte ſtellt in Silberſtift gezeichnete Hände von Leonardo da Vinci dar (Abb. 22). Es ſind ſchmale, langfingerige Frauenhände, die aus eng anliegendem Kleide kommen, und ſo fließt die Kurve des Ärmels weich in den Umriß der Hände über. Die zarte Schattierung und der milde Schmelz des Lichtes erhöhen noch die Anmut dieſer edlen Hände.

Daneben in Pinſelzeichnung ein Paar Hände von Albrecht Dürer (Abb. 23), Männerhände, nicht unedel, aber durchgearbeitet und reich geädert. Dazu betend zuſammengeſchloſſen und alſo ſchon im Inhalt bedeutſamer, als die läſſigen Bewegungen der Leonardo-Hände. Wie anders ſteigen ſie ſchon aus den Ärmeln, die ſich mit bewegter Krempe umſchlagen: hier geht es heftiger in den Linien zu. Der Umriß iſt knorriger, die Binnenzeichnung verwurzelter. Das Licht glimmt nicht weich aus den Schatten heraus, ſondern durchzuckt lebendig die dunkleren Partien.

Nun iſt es klar, daß Leonardo die weiche Kurve ſeines Linienfluſſes, den zarten Schimmer ſeines Lichtes auch ohne das Subſtrat weiblicher Hände ganz an ſich hätte

[1] Die Aufſätze von Prof. Landsberger aus den Heften 19—22 erſcheinen unter dem Titel: Landsberger, „Impreſſionismus und Expreſſionismus. Eine Einführung in das Weſen der neuen Kunſt“ in Buchform mit 24 Abbildungen im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Das Buch koſtet in Pappband M. 5.—.

Abb. 22. Leonardo da Vinci. Händeſtudie. Silberſtiftzeichnung. Windſor.

darſtellen können. Und Dürer hätte die bewegtere Form, das reiche Netzwerk ſeiner Strichführung, den heftigen Anprall von Licht und Schatten auch abſolut geſtalten können, und eine gewiſſe Wirkung wäre in beiden Fällen nicht ausgeblieben, aber wäre ſie auch nur annähernd von gleicher zwingender Kraft? Ich erlebe die fließende Linie ſchöner Frauenhände auch in der Natur; wie wird dieſer Eindruck durch die Form Leonardos geſteigert. Ich habe die energiſche Mannigfaltigkeit durchgearbeiteter Männerhände auch ſonſt ſchon geſehen, aber welche Kraft und Beſtimmtheit gewinnt ſie in der Dürerſchen Zeichnung. Oder wenn ich von der Form ausgehe: ich erlebe die beinahe überreife Süße der Leonardoſchen Form, noch ehe ich recht den Inhalt erkannt habe, und ich fühle mich in die vergeiſtigte Gratigkeit Dürers ſchon beim erſten Hinſehen ein, aber nur erſt verſchwommen und taſtend, und erſt das Erkennen des dargeſtellten Gegenſtandes macht dieſe Wirkung prägnant und eindeutig.

Die Anhänger der abſoluten Malerei berufen ſich demgegenüber auf die Muſik, die ja auch der Natur entbehrt und doch ein ſo reiner Ausdruck der Seele iſt, aber die Übertragung der Wirkungen einer Kunſtgattung auf die andere darf niemals ohne weiteres erfolgen, weil jede Kunſt ihre eigenen Bedingungen hat.

Was zunächſt die Farbe anbetrifft, welcher ſich die abſolute Malerei vor allem bedient, ſo iſt ihre Wirkſamkeit von der des Tones in vielfacher Hinſicht verſchieden. Zunächſt darin, daß wir die Farbe in der Natur niemals an ſich erleben, ſondern an Gegenſtänden haftend, während der Ton auch von ſeinem Erreger gelöſt gehört wird: wer ſucht nach dem Vogel in den Zweigen, deſſen Geſang er lauſcht? Das hat zur Folge, daß wir auch in der Kunſt dieſer dinglichen Verknüpfung der Farbe nicht gern entraten. Es braucht durchaus nicht immer ein Gegenſtand der Natur, es kann — wie z. B. in der Ornamentik — irgendeine abſtrakte Figur ſein, an die wir die Farbe

heften; nötig ist nur, daß ihre gegenständliche Form nicht zu verschwommen und gestaltlos auftritt (wie das gerade die absolute Malerei liebt), weil sich des Betrachters sonst leicht eine gewisse Unruhe bemächtigt, als habe er etwas verloren und müsse es suchen gehen.

Diese Unruhe wird nun noch durch eine andere Eigenschaft der Farbe gesteigert. Die Fähigkeit der Farbe, auf die Seele zu wirken, ist, seitdem sie Goethe in seiner Farbenlehre so meisterhaft beschrieben hat, niemals bestritten worden, nur hat man seitdem richtig beobachtet, wie sehr die Analyse der einzelnen Farbtöne differiert (vgl. dazu Max Raphael: Von Monet zu Picasso, S. 105). Hebbel notiert einmal in sein Tagebuch: „Man friert, wenn man eine weiße Masse sieht, man schauert vor einer weißen Gestalt, der Schnee ist weiß, Gespenster denkt man sich weiß usw.“, aber anderen gilt das Weiß als die Farbe der Unschuld oder auch der Freude, ja selbst der Trauer, je nachdem gewisse Assoziationen der Gegenstände, an denen diese Farben haften, sich vordrängen. So wird auch von dieser Seite her dem Betrachter mehr ein Ahnen, als ein sicheres Erleben vermittelt.

Abb. 23. Dürer. Händestudie. Pinselzeichnung. Wien, Albertina.

Und schließlich wird die Nötigung, die Farbe überhaupt seelisch zu erleben, durch ihren starken sinnlichen Reiz gefährdet. Alle Farbe wird im Gegensatz zur farbauslöschenden Nacht als ein Element des Lebens genossen, und in dieser festlich-frohen Wirkung liegt auch die häufige Verwendung begründet, welche die Farbe in allen schmückenden Künsten gefunden hat. Daher kommt es denn auch, daß mancher Betrachter eines absoluten Bildes den Wunsch äußert, solch ein Werk als Teppich zu besitzen oder als Vorsatzpapier zu verwenden und nur sich weigert, es wie ein wirkliches Gemälde, d. h. in der Schwere seiner Bedeutung aufzunehmen. Gewiß: eine solche Betrachtungsweise mißversteht das Wollen des Künstlers gründlich, denn der vermeinte

ja gerade, die Farbe als Ausdruck ſeeliſchen Gehaltes ſprechen zu laſſen, aber ihre dekorative Wirkung läßt dieſe Abſicht nicht immer genügend wirkſam werden. Hingegen erſcheint uns der Ton als ein weit geiſtigeres Gebilde, und wenn es auch ihm nicht an ſinnlichem Wohlklang fehlt, ſo ordnet er ſich doch williger unter und verbindet ſich inniger ſeinem Ausdruckswert.

Die Verwendung naturloſer Formen und Linien ergibt ſicherere Wirkungen, und wer ſich einmal in das phantaſtiſche Gewirr altgermaniſcher Tierornamentik eingeſehen hat, der wird die ſuggeſtive Kraft ſolcher Linienſpiele nicht leugnen können. Formen und Linien ſind ja auch das Ausdrucksmittel, deſſen ſich vornehmlich die Architektur bedient, nur mit dem Vorteil, ſie in großen Dimenſionen verwenden zu können, während die Malerei an beſchränktere Formate gebunden iſt. Das Hinaufſchießen der Linien, das im gotiſchen Dome die Seele mächtig emporreißt, kann im Tafelbilde ſo wenig zur Geltung kommen, wie etwa im kleinen Modell eines ſolchen Domes: gewiſſe Wirkungen in der Kunſt ſind nun einmal an die Quantität gebunden.

Nimmt man noch hinzu, welche unendlichen Möglichkeiten der in der Zeit verlaufenden Muſik durch die Fülle ihrer Melodien, Harmonien, Tempi und dynamiſchen Schwankungen gegeben ſind, ſo erkennt man das ganze Übergewicht der abſoluten Muſik über die abſolute Malerei und begreift zugleich, warum die Malerei mit ſolcher Zähigkeit an der Natur feſthielt: eben weil ſie durch ſie von ihrer Vieldeutigkeit erlöſt wird.

Keineswegs braucht dabei das ganze Bild gegenſtändlich gefüllt zu ſein; es genügt häufig, an richtiger Stelle ein Naturmotiv anklingen zu laſſen, um dem Beſchauer die Richtung zu weiſen, in der er Formen und Farben auszudeuten hat, während er ohne alle Natur gewöhnlich nur in eine ſteuerloſe Erregtheit verfallen wird, die ſich zu einem feſten geſchloſſenen Eindruck nicht verdichten will. Was hilft es da, ſich rein gedanklich zu ſagen, daß der Künſtler wohl ſeine ganze Seele in ſolches Farbengewoge hineingoß, wenn ſie ſich aus den dargebotenen Formen nicht wieder erſchließen läßt? Kunſt iſt Ausſprache, aber Kunſt iſt auch Sprache, d. h. ihre Worte müſſen deutlich vom Sprecher zum Hörer dringen, ſonſt bleibt es das Zungenreden, über das der Apoſtel Paulus einſt ſo unvergeßliche Worte geſagt hat (1. Kor. 14).

Auch in der Verwendung der Natur, aber in ſo freier Umgeſtaltung, wie ſie der Expreſſionismus zuläßt, liegen gewiſſe Gefahren verborgen. Zunächſt die, daß die hierdurch beabſichtigte Zurückdrängung der Natur nicht ſelten in ihr Gegenteil umſchlägt. Bei ſehr ſtarker Deformation des Gegenſtändlichen kann es vorkommen, daß der Betrachter die auseinandergeriſſenen Teile wieder zuſammenlieſt und ſo wie in einem Vexierbilde auf der Gegenſtandsſuche iſt, wo er doch gerade vom Gegenſtande abſehen ſollte, um ſich ganz der Gewalt des ſeeliſchen Ausdrucks hinzugeben.

Muß es ferner erſt geſagt werden, daß die Naturferne an ſich ſo wenig einen Wert repräſentiert wie die Naturnähe, ja noch weniger als ſie? Denn das die Natur nachahmende Werk kann bei künſtleriſcher Öde immerhin die Bedeutung einer getreuen Nachbildung haben, während das naturferne Werk mit ſeiner äſthetiſchen Wirkſamkeit ſteht und fällt. Dieſe Feſtſtellung erſcheint mir nur darum nötig, weil ſo manches Werk der Bauern-, Wilden- und Kinderkunſt heute als Muſter geprieſen wird, das den Stempel hilfloſen Nichtkönnens — ganz jenſeits aller Naturferne — deutlich an der Stirn trägt. Und ſelbſt wo dieſe Werke ihre hohen Qualitäten haben, darf ihre Vorbildlichkeit keine unbedingte ſein. Denn wir ſind weder Bauern, noch Wilde, noch Kinder, ſondern erwachſene Söhne des 20. Jahrhunderts und wollen von reifen Menſchen gehört werden. Es iſt gewiß begreiflich, daß unſere Zeit aus der Verzweigtheit des

modernen Lebens zur Einfachheit zurückſtrebt und die Differenziertheit der impreſſioniſtiſchen Kunſt durch elementarere Wirkungen erſetzen will. Und gewiß iſt auch wohl in jedem echten Künſtler etwas von der Naivität des Kindes, von der Schlichtheit des Bauern und von der Urkraft des Wilden, aber nichts wirkt verſtimmender, als wenn ſolche echten Keime durch eine primitiviſtiſche Mode künſtlich emporgetrieben werden und dadurch ihre urſprüngliche Reinheit verlieren.

Und das iſt überhaupt die Gefahr der expreſſioniſtiſchen Kunſt, daß in ihr der ſeeliſche Gehalt, eben weil auf ihn die ganze Betonung fällt, outriert wird. In dieſer Hinſicht bot eine Kunſttheorie wie die naturaliſtiſche, die der expreſſioniſtiſchen gedanklich weit unterlegen iſt, doch auch wieder einen ſehr geſunden Nährboden für den inneren Ausdruck, weil er in ihr ganz ungewollt und darum mit aller Friſche und Würze des Unbeabſichtigten in Erſcheinung trat, während der Expreſſionismus, der den Akzent richtig auf den Ausdruck gelegt hat, Gefahr läuft, das rein Gefühlsmäßige zu ſtark ins Bewußtſein zu heben und dadurch zu rationaliſieren.

Und wird bei ſo einſeitiger Betonung des Ausdrucks nicht auch das Moment rein formaler Geſtaltung zu ſehr in den Hintergrund gerückt? „Das iſt ſchön, was einer inneren ſeeliſchen Notwendigkeit entſpringt“ (Kandinſky), iſt das Evangelium der Jugend, aber nach dieſem Satze müßte z. B. auch jede charakteriſtiſche Handſchrift zugleich als ſchön empfunden werden. Gewiß braucht die Schönheit in der Kunſt nicht an die Schönheit des dargeſtellten Gegenſtandes geknüpft zu ſein, wie ja gerade der Naturalismus mit ſeiner Vorliebe für unſchöne Objekte gezeigt hat. Und ſelbſt die Schönheit der Darſtellungsmittel eines Kunſtwerkes, ſeiner Linien und Farben im einzelnen, ſcheint entbehrlich zu ſein, wenn der Ausdruck ſich ihrer allein bemächtigen will. Aber eine letzte Wohlgefälligkeit darf dem Kunſtwerke trotz allem nicht mangeln: die Fratzenhaftigkeit ſeiner Geſtalten, die Schrillheit ſeiner Linien und Farben, die der Expreſſionismus wagt, müſſen ſich am Ende einer Art Ordnung fügen, welche alle Disharmonien zuſammenſtimmt, ſchon damit das Auge nicht vom Kunſtwerke abgeſtoßen wird, ſondern im Gegenteil ſich ihm hingibt und in ſeiner Geſtaltung ruht. Dieſe rein formalen Prinzipien, deren ſich kein Kunſtwerk entheben darf, näher zu beſtimmen, iſt Sache der Äſthetik: hier genügt es zu ſagen, daß ſie vorhanden ſind, und in den bedeutenden Werken des Expreſſionismus ebenſo befolgt werden wie in den Kunſtwerken aller Zeiten. Aber die Gefahr beſteht, daß ein gar zu ungeſtümes Ausdrucksverlangen ſich nicht mehr die Ruhe zu klarer Geſtaltung nimmt, und ſolcher chaotiſcher Geſinnung gegenüber iſt daran feſtzuhalten, daß, wenn im Kunſtwerk ſchon der Schrei des Urſprünglichen gehört werden ſoll, er in unſeren Ohren doch wie Muſik ertönen muß.

Werkſtattbeſuche

II. Jefim Golyſcheff

Mit 4 Abbildungen

Von ADOLF BEHNE

Jefim Golyſcheff iſt die abſolute Reſpektloſigkeit. Sein Leben hat vielleicht einiges dazu beigetragen, in ihm einen großen Reſpekt vor den Menſchen nicht erſt aufkommen zu laſſen.

Jefim Golyſcheff iſt 1897 in Charkow geboren. Er iſt ein muſikaliſches Wunderkind. Als Junge Geiger, Dirigent, lernt er halb Europa kennen . . . in abſoluter Selbſtändigkeit. 1911—1913 Weltreiſe als Dirigent. „Ich habe miterlebt die Krönung in Delhi, Tripoliskrieg und Chinarevolution in Canton plus Berlin neunten November 1918!!" — Aufführung einer Symphonie Golyſcheffs durch das Philharmoniſche Orcheſter Berlin unter dem Dirigenten George Weller. Sie gibt den Muſikkritikern aller Schattierungen willkommene Gelegenheit, die alten Witze, die ihnen vor zehn Jahren die Kollegen von der bildenden Kunſt vorgemacht haben, zu wiederholen. Damals waren es an Eſelſchwänze angebundene Pinſel mit Farbe, deren Niederſchläge auf eingerahmter Leinwand die Kubiſten entzückten. Diesmal werden die Notenblätter verwechſelt, ohne daß der Komponiſt etwas bemerkt. Ein Herr Storck erzählt, ſchmunzelnd über ſeine alten Kalauer, im Türmer: „Es ſoll nachträglich ſich nun herausgeſtellt haben, daß in der Probe bei der Verteilung der Blätter ein Verſehen unterlaufen war, ſo daß die verſchiedenen Gruppen des Orcheſters zur ſelben Zeit verſchiedene Teile des Werkes geſpielt hatten. Das Schönſte aber iſt, daß weder der anweſende Komponiſt noch der Dirigent etwas von dieſer Verwechſlung gemerkt haben" . . .

Golyſcheff erfindet neue muſikaliſche Inſtrumente. Er dichtet. Er macht Kinderſpielzeuge und Plaſtiken und kunſtgewerbliche Arbeiten. Er malt und entwirft Architekturen (Ausſtellung unbekannter Architekten Berlin 1919) — Ausſtellung ſeiner Zeichnungen in der Dadaiſten-Ausſtellung bei I. B. Neumann, April 1919 und in der Großen Berliner Kunſtausſtellung (Novembergruppe).

* * *

Manche Leute zerbrechen ſich den Kopf darüber, wo der junge expreſſioniſtiſche Nachwuchs bleibe. Jefim Golyſcheff iſt 22 Jahre alt, alſo doch offenbar eine neue Generation nach den Feininger, Marc, Schmidt-Rottluff. Einige der älteren Expreſſioniſten „lehnen ihn ab". Iſt das nicht die beſte Beſtätigung, daß junger Nachwuchs da iſt und daß man ſich das Kopfzerbrechen ſchenken darf — vielleicht aber auch, daß der Nachwuchs nicht „expreſſioniſtiſch" ſein wird!?

Warum lehnen einige der Expreſſioniſten Jefim Golyſcheff ab? Weil Golyſcheff durch ſeine Arbeiten am Expreſſionismus Kritik übt — und nicht ohne Berechtigung.

Die Kritik Golyſcheffs trifft nicht die Leiſtung der Expreſſioniſten, ſolange ſie im Fluß iſt. Sie trifft die Leiſtung der Expreſſioniſten erſt von dem Moment an, wo die Expreſſioniſten — „Expreſſioniſten" werden, wo ſie ihre lebendige, unendliche Schaffensfreude aus ihrem Werk ziehen, wo ſie hiſtoriſch werden, typiſch, charakteriſtiſch, endlich! Jede geringſte Neigung zur Erſtarrung reizt Golyſcheffs kluge und immer helle Reſpektloſigkeit.

Offenbar iſt doch eine Neigung zur Erſtarrung im Expreſſionismus vorhanden. Nicht ſelten iſt auch bei den Beſten der noch Schaffenden ein leiſes Gefühl der Abwehr gegenüber etwas Neuem, Jungem, das anders iſt, ſpürbar. Es wäre wirklich grotesk, wenn auch der Expreſſionismus eines ſchönen Tages Akademie würde und „unreife Jungens" refüſierte.

Denn das glaubt doch wohl hoffentlich niemand, daß der Expreſſionismus die letzte rettende Tat der Kunſtgeſchichte ein für allemal ſei.

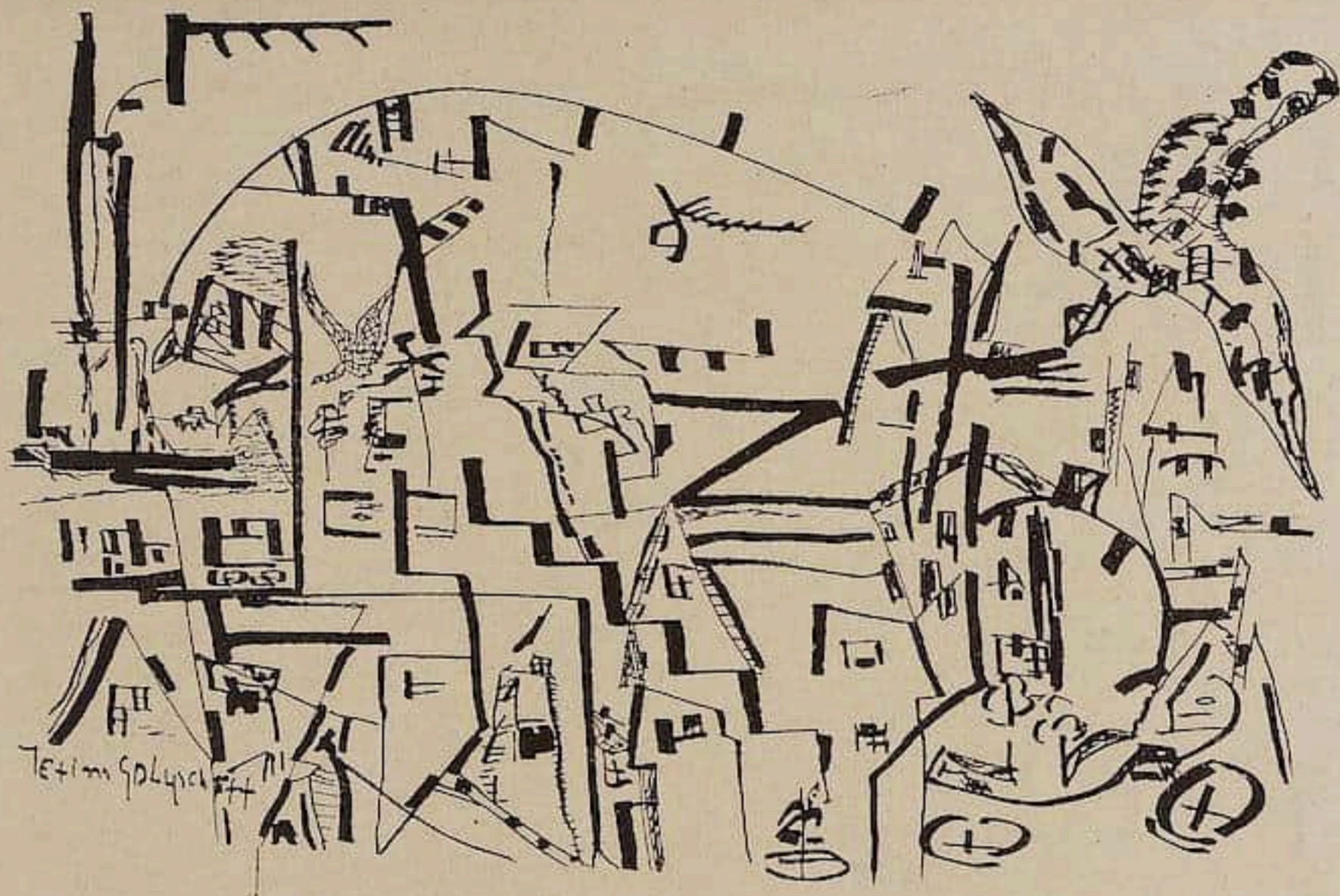


Abb. 1. Jefim Golyſcheff. Zeichnung. Privatbeſitz Dr. B.

Die Aufgabe der Erneuerung der Kunſt, die vor uns allen liegt, iſt ſo ungeheuer groß, daß noch eine ganze Reihe von Generationen, gleichzeitig zerſtörend und aufbauend und vielleicht wieder zerſtörend, arbeiten muß. Es braucht wahrhaftig nicht alles erhalten zu bleiben, auch nicht vom Expreſſionismus! Ich weiß, daß es heute Leute gibt, die den Expreſſionismus für eine Modeſache halten, die man möglichſt lange, nachdem ſie nun einmal angefangen hat, das kaufkräftige Publikum zu intereſſieren, ausdehnen müſſe, um möglichſt reiche Geſchäfte mit dieſer Sache zu machen. Weiter als bis zum eigenen Begräbnis erſter Klaſſe reicht das Intereſſe dieſer Herrſchaften an der neuen Kunſt nicht. Möchten ſie ſich doch recht bald begraben laſſen.

Was liegt am Expreſſionismus? Sobald er droht, ein Hindernis auf dem weiteren Wege der Kunſt zu werden, haben wir ihn zu zertrümmern.

Der Expreſſionismus droht feierlich zu werden — und Feierlichwerden iſt gewöhnlich das letzte Stadium vor dem Einſchlafen. Deshalb iſt es nötig, auf den einſchlafenden Expreſſionismus Pfeile abzuſchießen, ſo wie vor zehn Jahren die Futuriſten auf den Impreſſionismus ihre Pfeile abſchoſſen. Dieſen wichtigen Dienſt des Immer-wieder-Neuaufjagens leiſten dem Expreſſionismus die Dadaiſten, deren ſtärkſte geiſtige Kraft ohne Zweifel Raoul Hausmann iſt. Seine Aufſätze zählen zu dem Beſten, was heute geſchrieben wird. Sie ſind, wie etwa ſein „Geiſt von Weimar“ in Rueſt-Mynonas „Einzigem“, von abſolut ſchlagender Wahrhaftigkeit. Über die maleriſchen und plaſtiſchen Arbeiten Hausmanns ein anderes Mal. Als die Dadaiſten kürzlich bei I. B. Neumann in Berlin ausſtellten, waren außer Golyſcheff und Hausmann auch Fritz Stuckenberg, Georg Groß, Arnold Topp, Hanna Höch, Erica Deetjen, Kurt Baader und Walter Mehring mit Bildern vertreten, und an dem Vortragsabend am 30. April ſprach außer dieſen noch Richard Huelſenbeck. — Das wäre alſo die Gruppe der „Dadaiſten“, deren letztes Manifeſt die Unterſchriften Hausmann, Hülſenbeck und Golyſcheff trägt.

Abb. 2. Jefim Golyſcheff. Zeichnung.

Golyſcheff iſt demnach Dadaiſt . . . oder richtiger: er war Dadaiſt. Er iſt es deshalb nicht mehr, weil er ſelbſt im Dadaismus noch immer etwas wie eine Richtung ſpürt, weil ſelbſt der Dadaismus noch immer ein Ismus iſt und weil Golyſcheff ſich gegen alles wendet und auflehnt mit ſeiner heiteren Reſpektloſigkeit, was irgendwie einen Zuſtand ausbildet. Hierüber unterrichtet ſein Flugblatt „A-ismus".

Golyſcheff beſtreitet heute durchaus das Recht zu einer Schulbildung, ja auch zur Perſönlichkeitsbildung. Die heutige Welt iſt doch noch immer eine ſeriöſe Welt. Und was ſich auf einem Boden aufbaut, der auch nur halbwegs noch mit dem Element des Seriöſen durchſetzt iſt, kann nur Bruch werden. Das Seriöſe iſt das Erbe, das Großväterliche, das Unechte, das Rückwärtsziehende, das Stumpfſinnige. Wer heute Schul- oder Perſönlichkeitsbildung betreibt, der bejaht, ob er will oder nicht, einen Teil dieſes Großväterlichen, Philiſtröſen. Sein Werk muß belaſtet ſein. Die wichtigſte Aufgabe heute lautet: Heiterkeit!

Der heitere Menſch iſt unbeſchwert. Der heitere Menſch kann wieder bilden. Heiter müſſen wir alle werden. In dieſer Zeit? Gerade in dieſer Zeit! Denn wir wollen doch ſchaffen! Und ein Schaffen ohne Heiterkeit iſt Lüge! Es iſt entſetzlich, daß ſo Wenige dieſes Wichtigſte erkennen: Freude bereiten, einfachſte, primitivſte Freude!

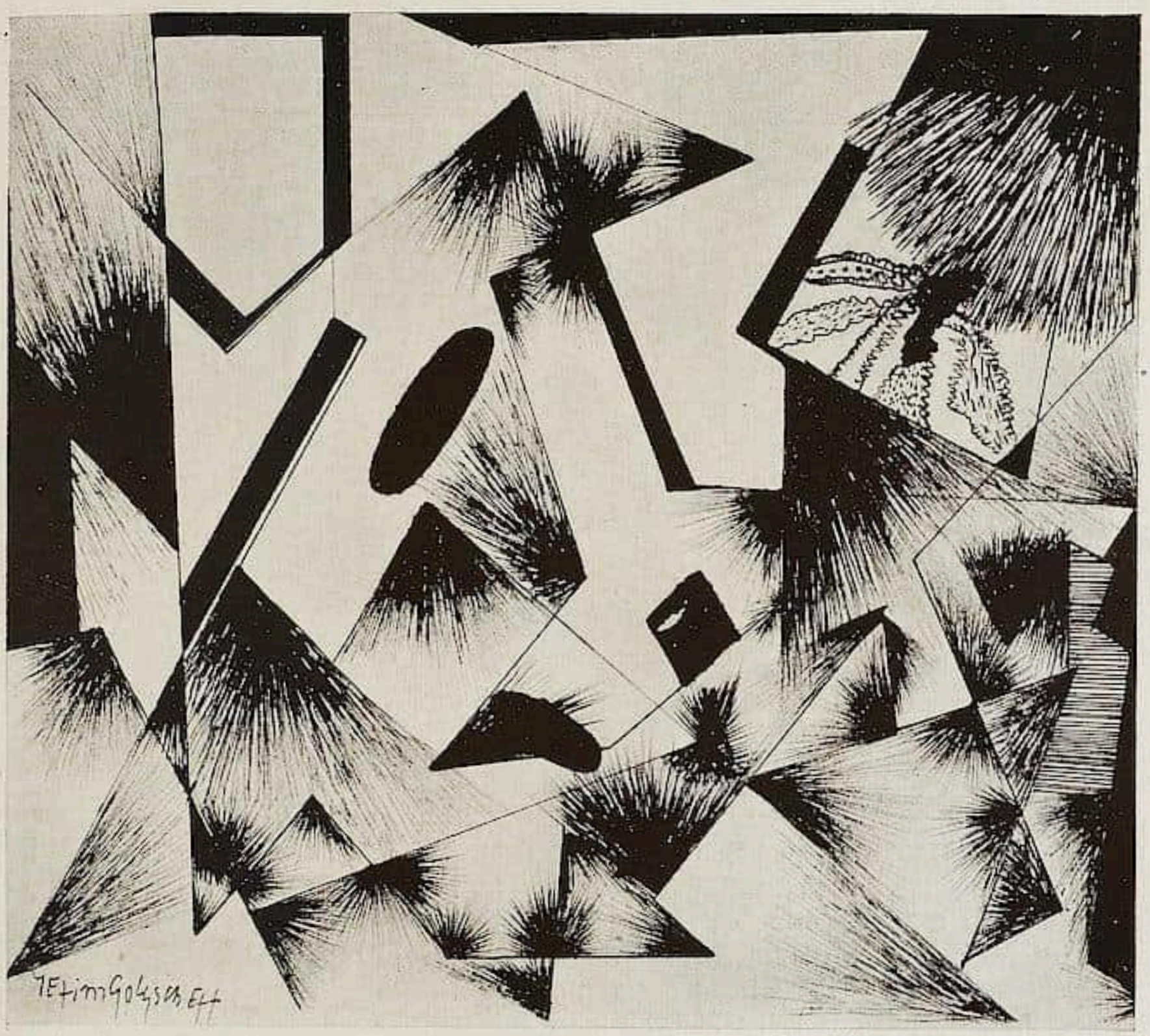


Abb. 3. Jefim Golyſcheff. Zeichnung. Privatbeſitz Dr. B.

Was hindert uns an der Heiterkeit? Die Bildung! Was iſt alſo die dringendſte Aufgabe der Gegenwart? Zerſtörung der Bildung. Was brauchen wir Bildung, wenn wir ſelbſt bilden? Bildung iſt immer eine Feſſel. Gibt es etwas Ohnmächtigeres als einen gebildeten Künſtler? Ich nenne einige: Anſelm Feuerbach, Max Klinger. Und auch einige ungebildete: die Neger und die Kinder.

Alles, was heute einen Zuſtand ausbildet, iſt belaſtet und daher verwerflich. Durch alle Ismen hindurch — und auch durch den höchſt verdienſtlichen Dadaismus!! — will Golyſcheff zur letzten Einfachheit. Er will Freude bringen, Heiterkeit auslöſen. Er will zum Atom werden, einfach wie ein Kind ſich verſenken. Deshalb weg mit allem Großen, Ausgeprägten, Zurückleitenden und Komplizierten . . . weg mit allem Gebildeten! Seine Zeichnungen, in einer reinen Einheit hingeſchrieben, verwandt den Zeichnungen des Kindes — und verwandt manchmal auch den Zeichnungen des erſten Künders der heiligen Heiterkeit, den Zeichnungen Paul Scheerbarts — kann jeder verſtehen, auch das Kind. Und Golyſcheff möchte in jedem Betrachter den Gedanken erregen: daß er das auch ſelbſt könne. Golyſcheff, reſpektlos, klug und ein Ruſſe, will

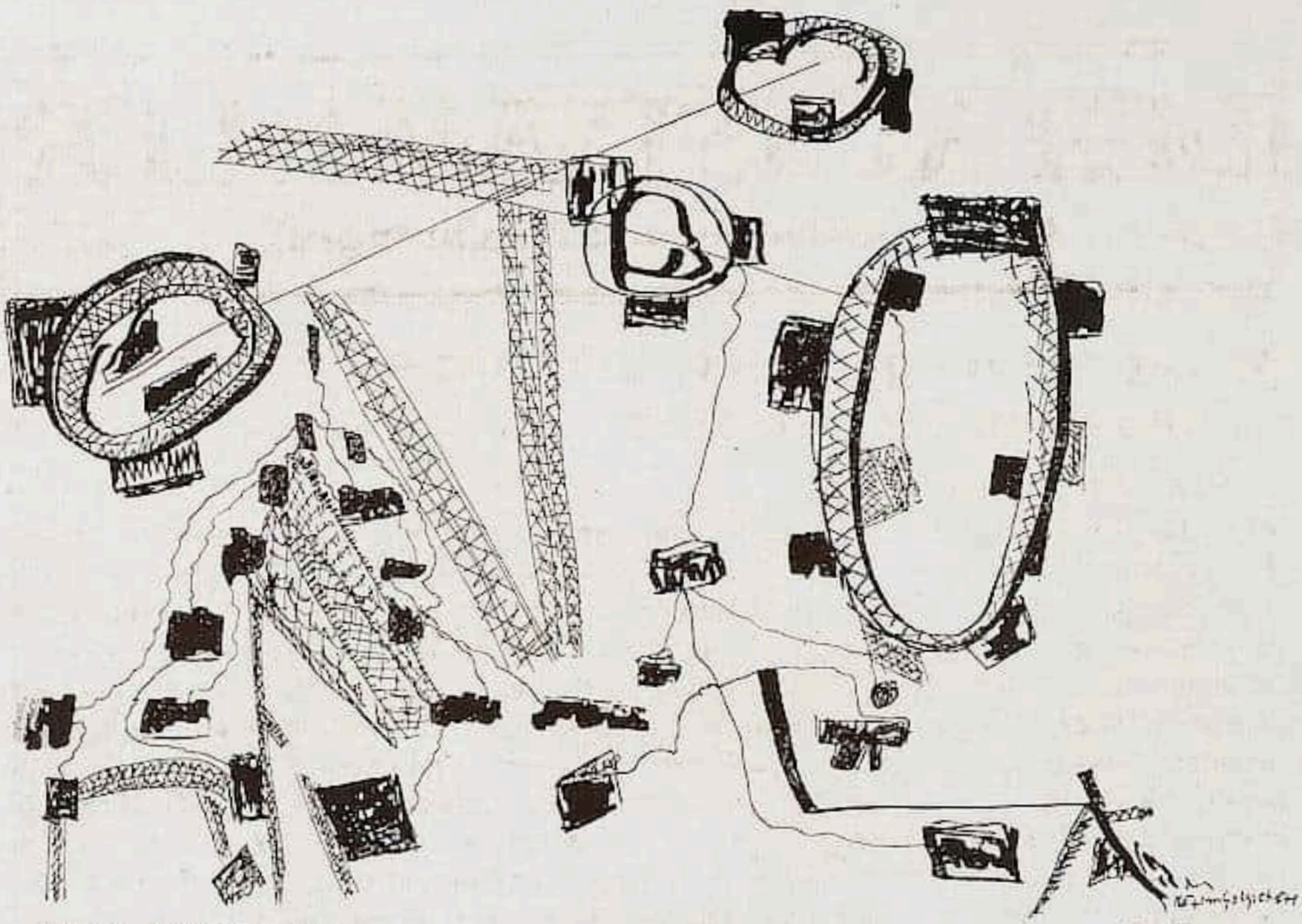


Abb. 4. Jefim Golyſcheff. Zeichnung.

mit ſeinen Zeichnungen, die er Proletariern zudenkt, die Luſt anregen, ſelbſt zu produzieren, ſelbſt ſo etwas Einfaches und Hübſches zu machen. Es iſt Selbſtloſigkeit in Golyſcheffs Kunſt; er empfindet ſie ſelbſt als „kommuniſtiſch“ ... Kunſt des Kleinſten, Menſchlichſten!

Wir müſſen erſt — darin hat Golyſcheff ſo abſolut Recht! — wir müſſen erſt bis auf den Nullpunkt als den Ruhepunkt, die Stelle des Schweigens, hinunter bis zum Spieltrieb des Kindes, ehe wir wieder von neuem ſteigen dürfen. Nicht in die Höhe türmen, ſondern ſich ausgießen in die Breite.

Etwas Neues kann nur entſtehen — das neue Bild, der neue Bau — wenn wir vom Allerunterſten her neu beginnen. Mit völlig reinen, unbeſchwerten, heiteren Empfindungen. Ich glaube, Golyſcheff wird niemals ein Bild in einen Viereckrahmen malen; das wäre ja ein Vorgreifen und zugleich Zurückgreifen, ein Preſſen, ein Anerkennen, Anerkennen von etwas Totem! Es lebe Golyſcheffs Reſpektloſigkeit!

Das rührend Kleine bringt er — Zellen, Samenkörner einer wirklich neuen Kunſt, darin für mein Gefühl Paul Klee vergleichbar. Aus bunten Zetteln zuſammengeklebte Figuren, bunte Vorſatzpapiere, in deren ſpielende Muſter er einige Linien zeichnet — reizende atmoſphäriſche Gebilde entſtehen ſo —; aufgeklebte kleine Zeichnungen auf bunten, langen Streifen. Ich hefte ſie mir wie kleine Fähnchen an den Bücherſchrank. Kleine, einfache, heitere Freudenbringer. Ich werde mich hüten, ſie äſthetiſch zu definieren. Sie bringen — ſo klein ſie ſind! — Grüße aus großen Welten! „Sei klein, dann iſt die Welt ſo groß“ (Paul Scheerbart).

Wir müßten mehr Golyſcheffs haben.

Die Gebildeten vermiſſen in Golyſcheffs Arbeiten die „Seele“. Ich möchte ihnen ausdrücklich beſtätigen, daß ſie hierin Recht haben.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlungen in Danzig 1918

Mit 20 Abbildungen | Von HANS F. SECKER

I. Stadtmuseum

Es hat sich wieder einmal erwiesen, daß eine Sammlung schon dadurch an Ansehen gewinnt, daß man Mittelmäßiges rücksichtslos aus ihr ausscheidet. Aus vier Sälen, in denen bislang die Malerei von 1850 bis zur Gegenwart gezeigt wurde, sind neuerdings zwei geworden, um auf diese Weise Raum für wechselnde graphische Ausstellungen zu bekommen. In dem einen Saal sieht man nun die charakteristischsten deutschen Nazarener und französischen Impressionisten, in dem anderen Beispiele der neuesten Malerei und Plastik. Raummangel und die finanzielle Unmöglichkeit anzubauen bieten in Danzig auch für die kommenden Jahre willkommene Gründe, noch manches Einzelstück der Galerie durch ein tüchtigeres zu ersetzen und so den Wert des Ganzen zu steigern. Nur vor Stücken von ortsgeschichtlicher Bedeutung wird, selbst wenn sie niederen Ranges sind, pietätvoll Halt zu machen sein; dieser Gesichtspunkt war auch für mehrere der nachfolgend beschriebenen Neuerwerbungen ausschlaggebend.

Von den drei neuen gotischen Holzbildwerken ist die Maria im Wochenbett (Abb. 1)

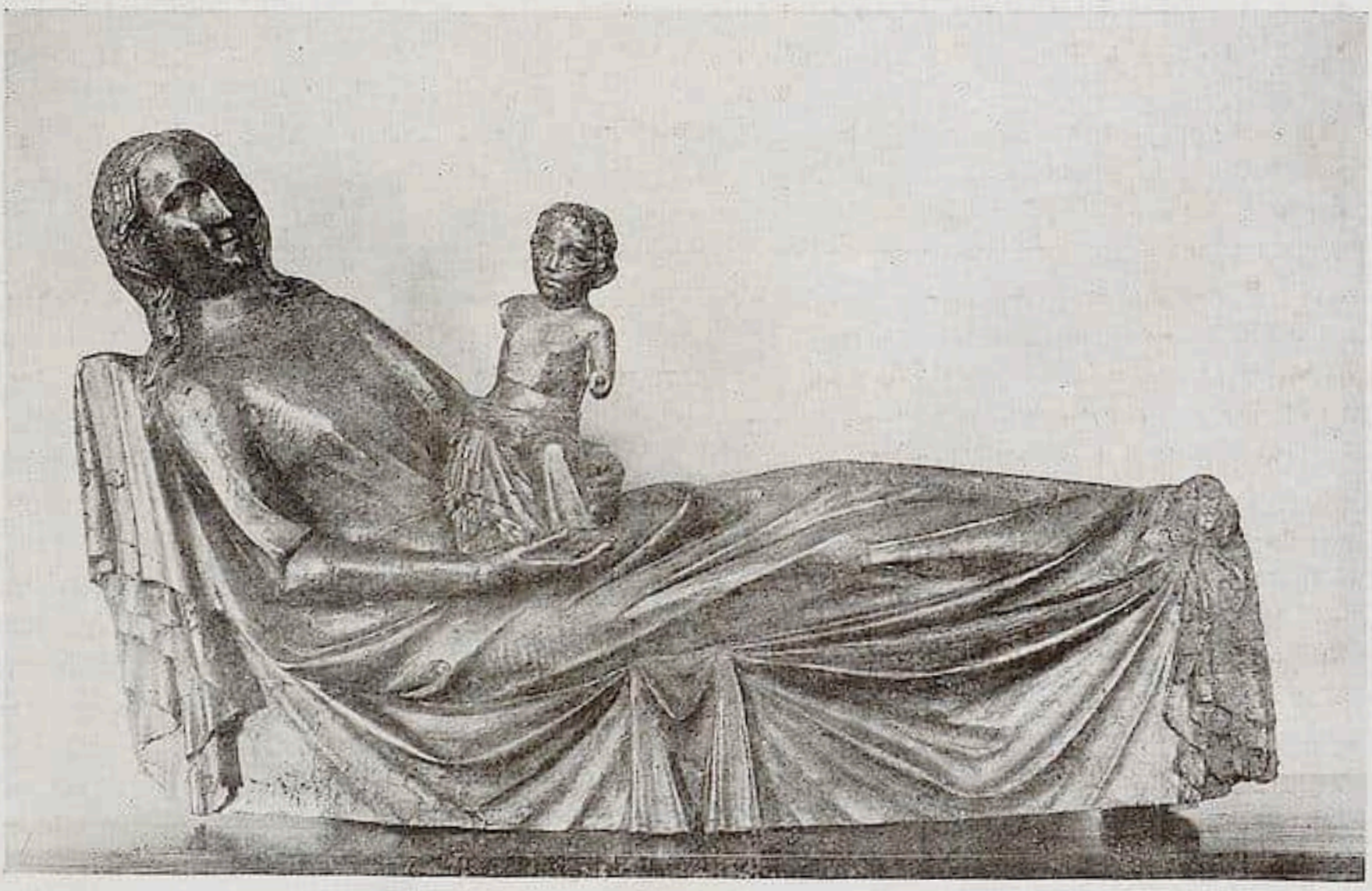


Abb. 1. Maria im Wochenbett, aus Hela.

Abb. 2. Anna ſelbdritt, weſtpreußiſch.

Abb. 3. Marienſtatuette, flandriſch.

das intereſſanteſte. Sie ſtammt von der Halbinſel Hela und war im Katalog der Auktion Georg Schwarz (Caſſirer-Helbing, Berlin im Mai 1917) als Cölniſch, 2. Hälfte 14. Jahrhundert, bezeichnet. Maria liegt, den Oberkörper halb aufgerichtet, in engem Gewand auf der Bettſtatt und hält mit beiden Händen das ſchräg auf ihrem Schoß ſitzende, mit einem Lendenröckchen bekleidete Kind. Ihr Haar iſt geſcheitelt und fällt beiderſeits in Locken von dem Kopf, der ehemals, wie die Randſpuren beweiſen, wohl eine Metallkrone trug. Die Arme des Kindes fehlen, zwei Fingerſpitzen der Mutter ſind ergänzt. Die ganze Gruppe iſt aus einem Stück, Nußbaumholz, 1,35 m lang. Die Arbeit weiſt, namentlich im Kopftypus der Maria, in der Tat nach dem Niederrhein. Doch iſt damit nicht unbedingt die weſtliche Herkunft geſichert. Eine Krönungsgruppe und ein paar kluge und törichte Jungfrauen, die aus derſelben Zeit und ebenfalls aus der alten Pfarrkirche in Hela ſtammen, befanden ſich ſchon länger im Danziger Stadtmuſeum. Zieht man dieſe im Format viel kleineren Figuren zum Vergleich heran, ſo findet man ſo viele gemeinſame Züge in Haar, Augen, Mund, Kinn und Falten-

Abb. 4. Salomon Wegner. Der junge Ferber.

Abb. 5. Andreas Stech, Selbſtbildnis.

Abb. 6. Jan Bruegel d. Ä. Waldweg.

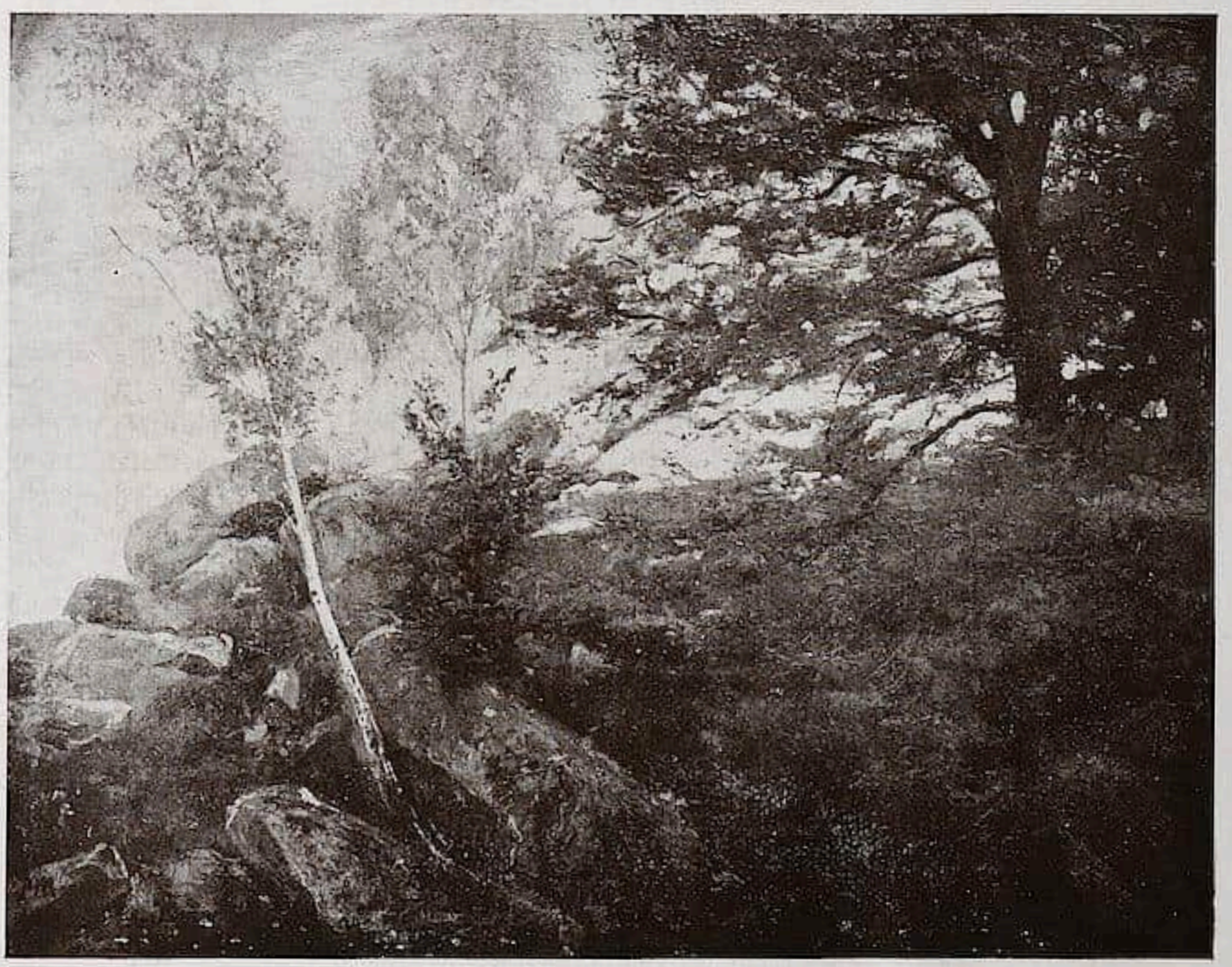


Abb. 7. Paul Meyerheim. Wald von Barbizon.

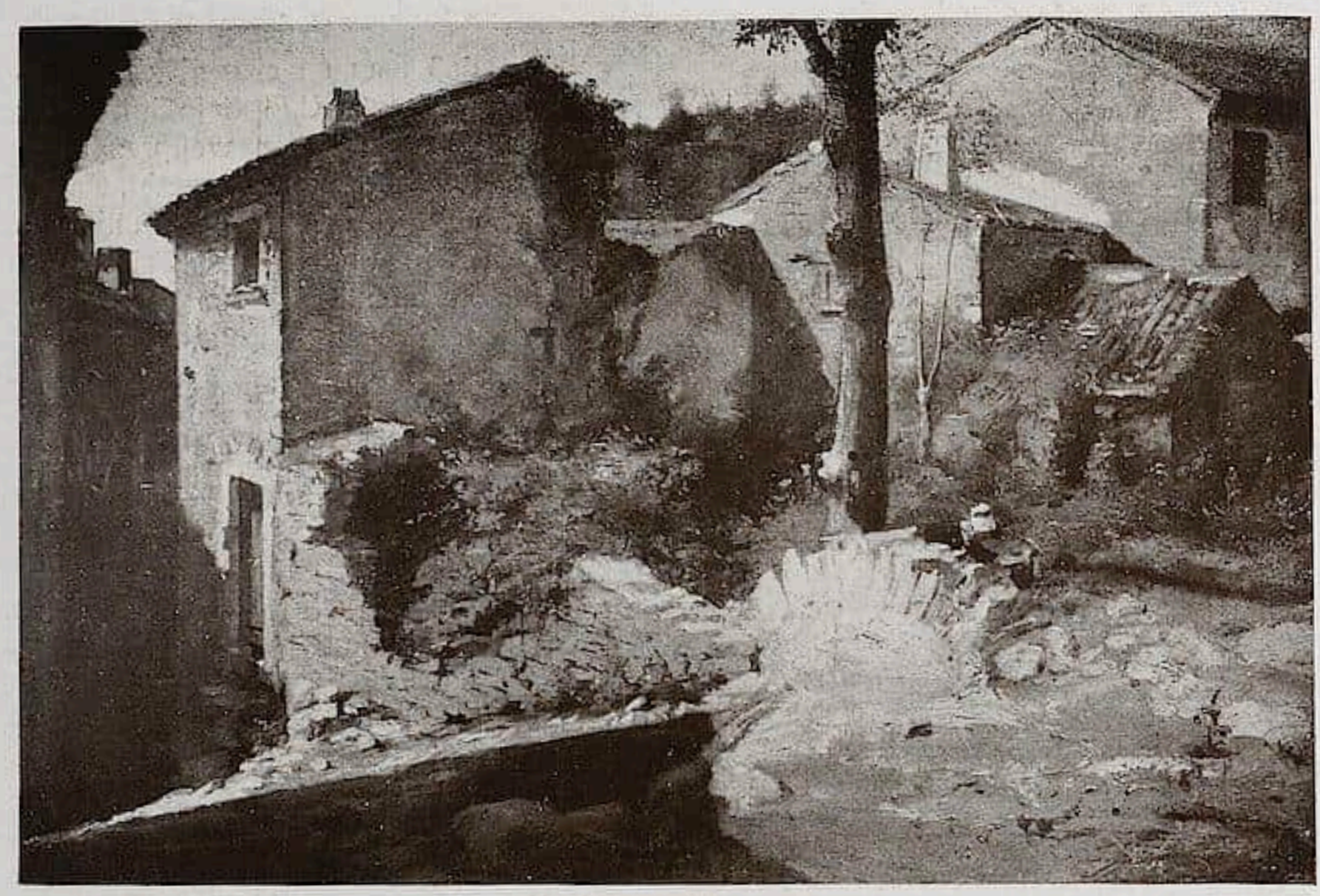


Abb. 8. Paul Guigou. Dorf.

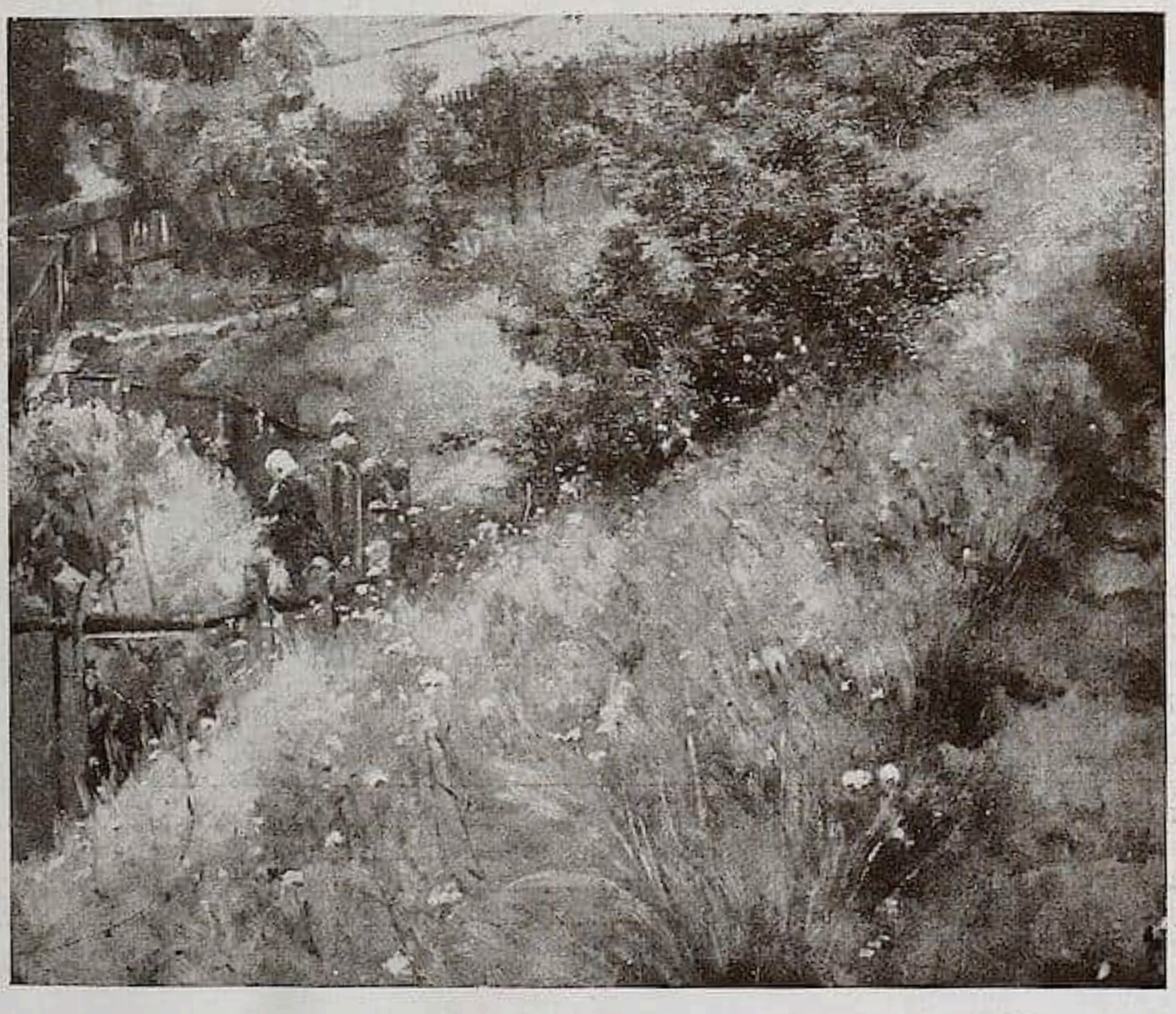


Abb. 9. Louis Eyſen. Hausgarten.

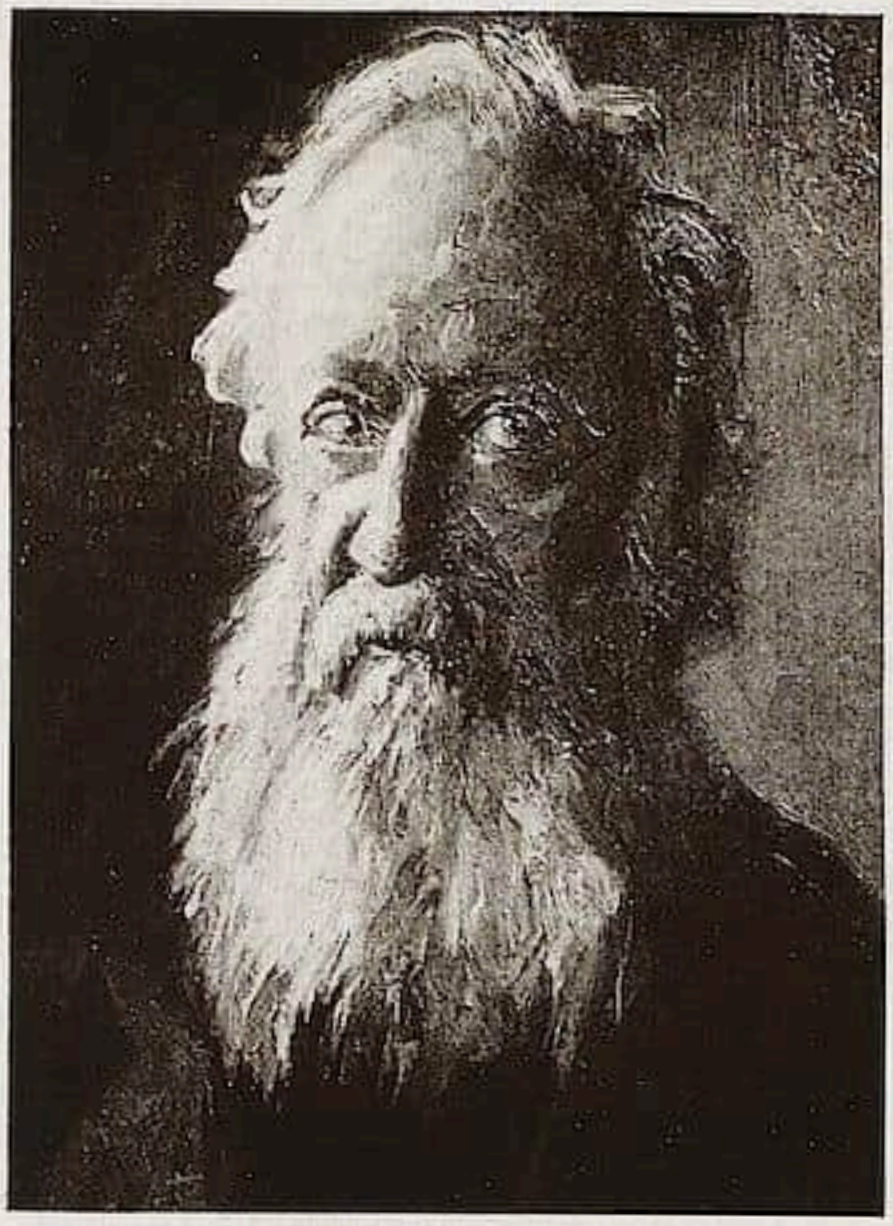


Abb. 10. Rudolf Sieger. Dr. Johannes Trojan.

gebung, daß man an eine gleiche Werkſtatt glauben muß. Und dieſe Stilrichtung hat damals an anderen weſtpreußiſchen Orten nachweislich Schule gemacht, worauf wir hier nicht näher eingehen wollen, um nicht einer in Vorbereitung befindlichen Diſſertation weſentliche Ergebniſſe vorwegzunehmen. Erwähnt ſei nur, daß die genannten, kleineren Helaer Figuren aus Kiefernholz ſind und ſchon deshalb mit Wahrſcheinlichkeit auf Hela ſelbſt geſchaffen wurden. Es kann ſich demnach bei der Maria im Wochenbett ſehr leicht auch um einen bodenſtändigen Meiſter handeln, der irgendwie in den Lehrjahren mit cölniſcher Kunſt in Berührung gekommen war. — Die ſpätgotiſche Anna ſelbdritt (Abb. 2) ſtammt ebenfalls aus einer weſtpreußiſchen Dorfkirche und zeigt flandriſche Einflüſſe in handwerksmäßiger Entſtellung. Das Stück war bei der Auktion der Sammlung L. Berghold (Berlin, bei Lepke 1912, Katalog Nr. 54) unverkauft geblieben; Lindenholz, unbemalt, 93 cm hoch. Anna mit Kopftuch und Maria, etwas kleiner, mit hoher Krone, halten nebeneinanderſtehend gemeinſam das nackte Kind. — Qualitätvoller iſt die reich vergoldete und bemalte Holzſtatuette der Maria mit Kind (Abb. 3), 40,5 cm hoch, die zwar aus Schwetz kommt, aber flandriſchen Urſprungs iſt. Auffallend grob ſind nur die Hände.

In die Abteilung älterer Danziger Malerei gelangte ein kleines Ölbildnis auf Holz, 30,8 cm hoch und 19,5 cm breit (Abb. 4), das auf der Rückſeite die alte Tintenaufſchrift trägt: „Salomon Wegner f.“ Es iſt das Knabenbild eines Ferber, wie ſich aus dem rechts neben dem Köpfchen befindlichen Wappen mit den drei Wildſchweinköpfen ergibt. Darunter ſteht die Jahreszahl 1607.[1] Dieſe und der Umſtand, daß die Ferbers ein Danziger Patriziergeſchlecht waren, machen die Richtigkeit des Künſtlernamens wahrſcheinlich. An beglaubigten Werken von Salomon Wegner aus dieſer Zeit, die zum Vergleich herangezogen werden könnten, fehlt es freilich noch. Wir kennen nur das viel ſpätere Ölbildnis des Bürgermeiſters Nicolaus Pahl im Danziger Stadtmuſeum, nach dem Wilhelm Hondius einen Stich ſchuf mit der Bezeichnung „S. Wagner pinxit“, und kennen einen Stich von Jeremias Falck von 1648, den Danziger Paſtor Daniel Dilger darſtellend, bezeichnet „S. Wägener pinxit“. Nagler ſagt: „Salomon Wegener oder Wagener, auch Wegner genannt, hatte in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Danzig Ruf. Er malte Bildniſſe, welche in Auffaſſung und Färbung zu den ſchönſten

[1] Das Danziger Staatsarchiv hat aus den Genealogien der Familie Ferber nichts Näheres über die Perſönlichkeit des Dargeſtellten feſtſtellen können — Der Name des Künſtlers erſcheint in dem 1724 angelegten großen Meiſterbuch zweimal: 1621, da ſeine Aufnahme in die Zunft erfolgte, und 1624 hat Wegner neben neun anderen Kunſtmalern eine Supplik an den Rat unterzeichnet.

Werken dieſer Art gehören. Wegner ſcheint ſich in Italien gebildet zu haben.“ Dieſes Urteil klingt übertrieben und wird, was den italieniſchen Einfluß anbetrifft, durch die beiden nun bekannten Proben keineswegs gerechtfertigt. Immerhin beſagt das frühe Datum des Ferberbildes, daß Wegner ſchon vor 1590 geboren ſein muß.[1] Die Malweiſe des Geſichts vor dem dunklen Grunde hat etwas Emailartiges, während das Grün und Rot des Gewandes hart und grell iſt. Das rothaarige Kinderköpfchen mit den klugen blauen Augen ſitzt ſehr ſelbſtbewußt auf den ſchmalen Schultern. Und durch die gute Charakteriſtik erhebt das kleine Werk ſchon Anſpruch auf einen Platz in der Danziger Malergeſchichte.

Eine noch wichtigere Bereicherung für dieſe Abteilung bedeutet das Selbſtbildnis von Andreas Stech (geb. Stolp 1635, geſt. Danzig 1697). Es wurde von Frau Agnes Jüncke als dauernde Leihgabe überwieſen, iſt oval, auf Holz gemalt, 65×50 cm groß (Abb. 5); auf der Rückſeite bezeichnet. Das Bild hat für Stech überraſchende Qualitäten, denen ſelbſt die Übermalungen Stryowſkis, der vom Reſtaurieren nichts verſtand, wenig geſchadet haben. An Stechs Bildniſſen iſt ſonſt das Langweilende die immer gleiche Wiederkehr beſtimmter Ausdrucksformen, namentlich des ſtereotypen Schlagſchattens neben der Naſe. Der fehlt auch hier nicht, iſt aber maleriſch ausgeglichen und ſtört nicht. Kolorit und Lichteinfall erinnern etwas an die frühen Selbſtbildniſſe Rembrandts; ebenſo die impreſſioniſtiſche Behandlung des Gewandes und das Anbringen von koſtbarem Geſchmeide. Schon die Tracht läßt darauf ſchließen, daß ein Maler dargeſtellt iſt, und die Augen laſſen keinen Zweifel, daß Stech ſelber hier ſich nach dem Spiegel gemalt hat. Das Bildnis kam bei Gelegenheit einer Kunſtausſtellung aus Danziger Privatbeſitz zum Vorſchein, die von der Kunſtforſchenden Geſellſchaft in dieſem Sommer veranſtaltet wurde.

Abb. 11. Edwin Scharff. Kopf des Bruders.

Von derſelben Ausſtellung erwarb das Muſeum eine Waldlandſchaft (Abb. 6), die als ein Werk des Jan Bruegel d. Ä. gilt und ebenſo wie das vorige Stück ausführlich im Katalog der Ausſtellung beſchrieben iſt.

[1] Regierungs- und Baurat George Cuny, Elberfeld, der die Danziger Schulen für Thieme-Becker bearbeitet, gab die Lebensdaten Wegners auf Befragen an: „Geboren um 1595, geſtorben in Danzig nach 1644.“ W. ſei zunächſt als Freimeiſter tätig geweſen und habe ſich am 16. Dezember 1619 um Aufnahme in die Danziger Zunft beworben.

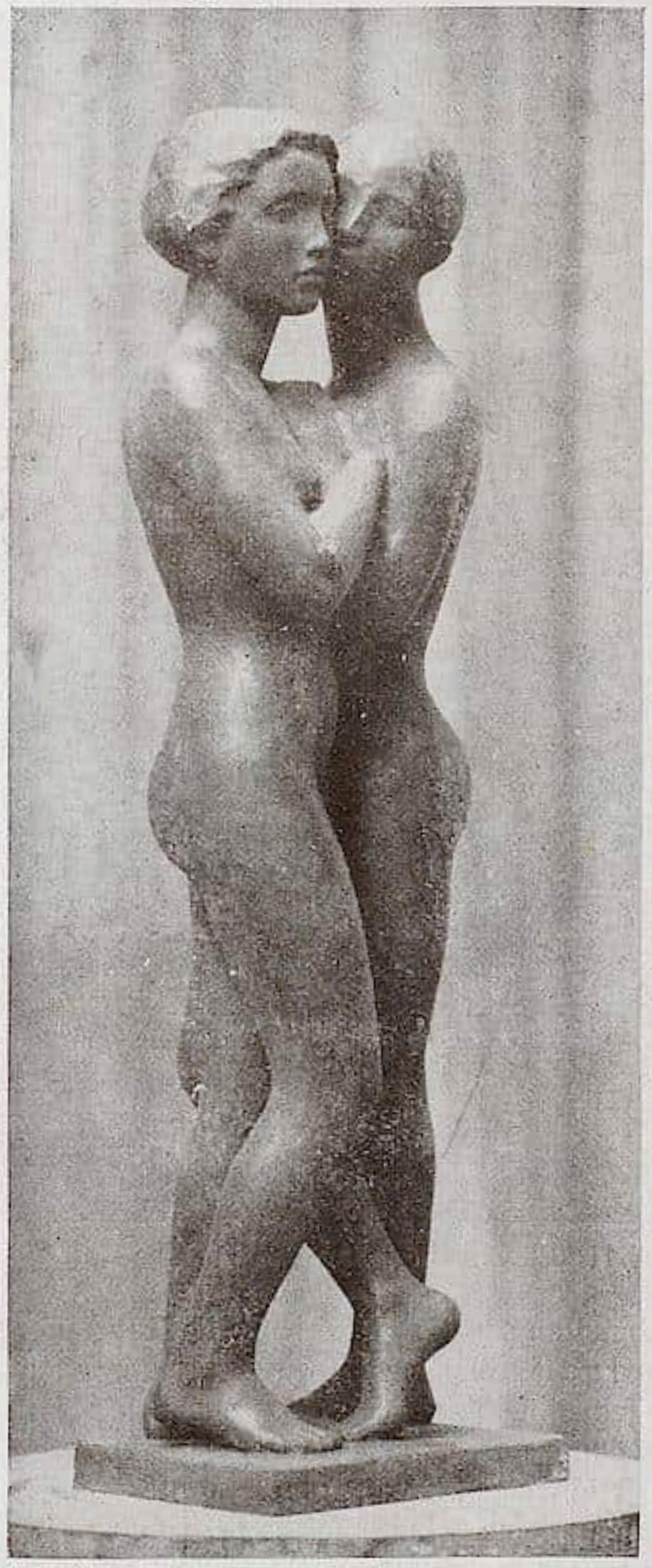


Abb. 12. Georg Kolbe. Junges Menſchenpaar.

Abb. 13. Max Liebermann. Studie zu Jeſus im Tempel.

Abb. 14. Max Liebermann. Holländiſcher Fiſcher.

Abb. 15. Max Liebermann. Gemüſemarkt.

Zu den Impreſſioniſten des 19. Jahrhunderts kamen drei neue Werke. Davon iſt zuerſt zu nennen eine Waldlandſchaft von dem der Danziger Malerfamilie entſtammenden Tiermaler Paul Meyerheim, bezeichnet „Barbizon 1866“ (Abb. 7). Eines jener kleinen Bilder ganz in der Art der Fontainebleauer Meiſter, die Staunen erregen müſſen angeſichts all der ſpäteren Leiſtungen dieſes Künſtlers, die ſich an maleriſchem Wert oft weit von dieſen frühen Proben entfernen. Der Aufenthalt bei den Franzoſen währte nur zu kurz. Es fehlt dem kleinen Bilde noch an Luft, die Farben ſind kraftvoll und ſchwer wie bei Courbet. Deſſen Malweiſe inniger verwandt iſt aber das Dorfbild von Paul Guigou (Abb. 8), das vom Jahre 1867 datiert. Hier ruhen die Tonwerte in breiten Lagen beieinander, maßvoll abgeſtimmt von lichtem Braungelb über ſattes Grün zum Himmelsblau. Man ſpürt die Quelle, aus der Leibl ſchöpfte. Schuch und Trübner ſchufen bald darauf Landſchaften im gleichen Charakter. Temperamentvoller, leichter und anmutiger iſt daneben der „Hausgarten“ von Louis Eyſen (Abb. 9), ein Bild, das um ſo bewundernswerter iſt, als der Himmel nicht darauf zu ſehen und doch ſo viel Sonne darinnen iſt. Am Rande etwas Braun, ſonſt Grün in Grün mit tauſend Nuancen. Der Duft eines blumigen Wieſenhangs kann kaum ſinnlicher gemalt werden. Das Bild mag um die Mitte der ſiebziger Jahre entſtanden ſein.

Endlich iſt noch ein Bild des Danziger Dichters Dr. Johannes Trojan zu erwähnen. Der 75jährige, der den Wein liebte, iſt friſch und unbarmherzig von Rudolf Sieger, einem Schüler Corinths dargeſtellt (Abb. 10). Das Gemälde ſoll einmal in einer Bildnisgalerie von Danziger Perſönlichkeiten Platz finden, einer beſonders zu ſchaffenden Ab-

teilung, die weniger Wert auf die künſtleriſche Qualität zu legen braucht.

Die Abteilung neueſter Kunſt wurde um zwei Plaſtiken bereichert. Die eine, aus Eiſenguß, den Kopf des gefallenen Bruders von Edwin Scharff (Abb. 11) darſtellend, wurde ſchon in dem „Wegweiſer durch die Kunſtſammlungen im Franziskanerkloſter zu Danzig“ (Verlag Julius Bard, Berlin) gebührend gewürdigt. Die andere, eine Bronze, „Junges Menſchenpaar“, von Georg Kolbe (Abb. 12) wird hier zum erſtenmal veröffentlicht. Die Gruppe hat eine Höhe von nur 0,70 m, aber eine Größe der Form, die ihre Erſcheinung zur Monumentalität erhebt. Die Anregungen Ariſtide Maillols, die Kolbe vor Jahren in Paris erfahren, klingen in glücklicher Ausgereiftheit nach. Man kann das ausſprechen, ohne damit die Selbſtändigkeit des deutſchen Meiſters anzutaſten. Der rückblickende Vergleich macht Kolbes edle Empfindſamkeit nur noch eindrucksvoller. Dieſe ſelbſtbeherrſchte Zärtlichkeit der liebkoſend beieinanderſtehenden Menſchen hat eine Gemütstiefe, die Maillol mit ſeinem Suchen nach größter Einfachheit nie zu vereinigen vermocht hat, freilich auch kaum erſtrebt hat, weil er Franzoſe iſt.

Abb. 16. Emil Nolde. Fiſcherkopf.

II. Graphiſches Kabinett

Die graphiſchen Sammlungen, im weſentlichen altes Eigentum der Danziger Kaufmannſchaft (Stiftung Kabrun), müſſen noch wenigſtens zwei Jahre lang geſchloſſen bleiben, da ſie einer gründlichen Sichtung und Neuordnung bedürfen. Die Zukäufe beſchränken ſich auf ältere ortsgeſchichtlich wertvolle Blätter und auf die Griffelkunſt der Gegenwart. Von letzterer gab es bislang in Danzig noch faſt gar keine Proben.

In die Heimatabteilung kamen eine Anzahl Danziger Barockſtiche; ſodann Bleiſtiftzeichnungen von G. Breuning (1854), die inſofern wichtig ſind, als ſie uns Danziger Straßen und Häuſer vorſtellen, die inzwiſchen abgebrochen worden ſind, ſechs Skizzen-

Abb. 17. Otto Lange. Danzig, Lange Brücke.

buchblätter des ebenfalls durch die Ausstellung der Kunstforschenden Gesellschaft der Vergessenheit entrissenen Danziger Malers Albert Woycke (1821—1863), Blätter von großer Zartheit. Eine besonders empfindsame Zeichnung desselben Künstlers, das Bildnis seiner Mutter von 1847, stiftete Fräulein M. Ihlefeld, Danzig, die Nichte Woyckes. Helene Albrecht-Oliva und Paul Kreisel-Königsberg schenkten von ihren Linoleumschnitten und Danziger Radierungen. Von Maria Muttray-Zoppot wurde die Radierung „Der Stockturm in Danzig" aufgenommen.

An moderner Graphik wurden folgende Blätter erworben: Joseph Eberz, „Glut", Aquarell; Berthold Hellingrath, „Paris, Rue Royale", Federzeichnung; Ferdinand Hodler, „Heilige Stunde" und „Frühlingssehnsucht", Lithographien; Karl Hofer, „Liegender Akt", lavierte Federzeichnung; Alois Kolb, „Beethoven", Radierung (Geschenk von Dr. med. Fuchs, Danzig); Georg Kolbe, „Akte", fünf lavierte Federzeichnungen; Wilhelm Laage, Holzschnitte; Otto Lange, Handzeichnungen, Aquarelle, farbige Holzschnitte, Linoleumschnitte und Radierungen; Wilhelm Lehmbruck, Radierungen; Max Liebermann, Handzeichnungen; Edward Munch, „Garten" und „Der Tag danach", Radierungen; Emil Nolde, „Händler", Lithographie, und „Fischerkopf", farbige Zeichnung; Pablo Picasso, „Harlekin mit Kind und Weib", Radierung; Christian Rohlfs, Aquarelle; Edwin Scharff, lavierte Federzeichnungen; Max Slevogt, Lithographien zu Penthesilea; Albert Weisgerber, Feder- und Bleistiftzeichnungen, Aquarelle und Radierungen aus dem Nachlaß; und Heinrich Wolff, die farbige Radierung „Joseph" in den verschiedenen Plattenzuständen.

Abb. 18. Edwin Scharff. Am Strande.

Abb 19. Georg Kolbe. Akt.

Von den genannten Blättern ſeien hier einige bildlich wiedergegeben. Zunächſt die drei Liebermannzeichnungen (Abb. 13—15). Die früheſte, 1878 datiert, iſt eine Studie zu „Jeſus im Tempel", die freilich auf dem Gemälde keine Verwendung fand. Die zweite zeigt einen holländiſchen Fiſcher von 1892 und die dritte einen Gemüſemarkt von 1907. Die drei Beiſpiele geben ein anſchauliches Bild vom Entwicklungsgang des Meiſters von der präziſen Linie zur immer größeren maleriſchen Freiheit. — Neben dieſem Impreſſionismus macht ein Blatt wie der „Fiſcherkopf" von Emil Nolde (Abb. 16) einen geradezu gigantiſchen Eindruck. Die Farbe läßt ſich kaum mit Worten wiedergeben: Haar und Bart leuchtend grün, die Wangen lila verlaufend, und die breiten Konturen tiefſchwarz. Die Ausdruckskraft erinnert etwa an Apoſteldarſtellungen auf frühchriſtlichen Moſaiks. — Während des letzten Kriegsjahrs war der Dresdner Expreſſioniſt Otto Lange vorübergehend auch in Danzig tätig. Seine Art, Stadtanſichten feſtzuhalten, war dem Oſten etwas gänzlich Neues. Aber es zeigte ſich, daß der Fernerſtehende gerade in den Fällen den jüngſten Beſtrebungen am eheſten zugänglich wird, wo ihm etwas täglich Sichtbares, wenn auch in traumhafter Abwandlung, vorgeführt wird. Man weiß, daß mit dieſem Aquarell (Abb. 17) der Blick von der Speicherinſel auf die Lange Brücke und das Alte Krantor gemeint iſt, und erinnert ſich, an Regentagen die helle Luft ſo glaſig geſehen zu haben. Man erkennt, das iſt eine eilige Niederſchrift, die an Eile mit den Sackträgern wetteifert, die keuchend ihre Laſt zu den Kähnen bringen. Schräg ſchließen ſich die Speicherbauten der Vorwärtsbewegung der beiden Männer an. Das iſt unnatürlich, entgegnet der Laie. Aber es iſt Abſicht des Künſtlers. Er hat weder Luſt noch Zeit, mit photographiſcher Treue ein Naturbild vorzutäuſchen, ſondern er ſchildert in bunten Farben die Stimmung und ſein inneres Erleben angeſichts dieſer romantiſchen Flußlandſchaft, deren Luft von dünnem Regen zittert und von bewegten Maſten zerſchnitten wird. Das Wort Eindruck iſt hier mehr am Platze als Ausdruck, und man wird wieder einmal inne, wie unglücklich die Schlagworte Impreſſionismus und Expreſſionismus gewählt ſind. — Eine ganze Reihe Handzeichnungen wurden, wie erwähnt, aus Albert Weisgerbers Nachlaß erworben. Darunter intereſſieren beſonders die weniger gewohnten Blätter, die mit ein paar Strichen ſo vieles ſagen, wie etwa das hier wiedergegebene (Abb. 20), das eine eigene Art Bergpredigt darſtellt. Die ſicheren, ſparſamen Linien vereinigen ſich lediglich durch die künſtleriſche Raumverteilung zu vollendeter Bildwirkung. — Edwin Scharff verrät in der kubiſchen Behandlung ſeiner Badenden (Abb. 18) naturgemäß den Plaſtiker, zugleich aber durch die dekorative Art, wie er die Reiter am Strande hinzutut, auch den Maler; während Georg Kolbe in ſeinen Aktzeichnungen, die wie kleine Bronzen daſitzen (Abbildung 19) das nurplaſtiſche Intereſſe mit unübertrefflicher Geſchicklichkeit bekundet.

Abb. 20. Albert Weisgerber. Predigt.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

„Museum extension"

Bereits Richard Bergh, der zu früh dahingegangene Leiter des Nationalmuſeums in Stockholm, hatte ſich mit Plänen beſchäftigt, die eine intenſivere Ausnutzung der ſeiner Verwaltung unterſtellten Galerie im Dienſte der künſtleriſchen Volkserziehung zum Gegenſtande hatten. Dieſe Pläne nimmt nun ſein Nachfolger im Amte, Oberintendant Folcker, mit verſtärktem Nachdrucke auf. Zunächſt handelt es ſich um die graphiſche Abteilung des Muſeums, die nach einer Denkſchrift ihres Leiters, Herrn Gregor Paulſſon, in ſehr viel umfaſſenderer und ausgiebigerer Weiſe als bisher der Allgemeinheit erſchloſſen und ihr nutzbar gemacht werden ſoll. Doch geht der von Paulſſon und Folcker entworfene Plan weit über die Grenzen einer einzelnen Abteilung hinaus: das ganze Muſeum ſoll wahrhaft zum Eigentume des Volkes gemacht werden. In Ausſicht genommen ſind eigene Lehrgänge, ſyſtematiſch angeordnete Muſeumsführungen, inſtruktive Sonderausſtellungen. Mit den Führungen iſt bereits ein Anfang gemacht worden, indem ſolche an den Sonntagen für die Mitglieder des Arbeiterbildungsvereins veranſtaltet werden. In Vorbereitung befinden ſich Lehrerkurſe über die Sammlungen des Muſeums.

Allein die Abſichten der Direktion richten ſich zuletzt auf eine „Museum extension" nach nordamerikaniſchem Muſter. In den Vereinigten Staaten haben bekanntlich beſonders das Toledo Museum of Art, ſowie das Museum of Fine Arts in Boſton eine Muſeumspolitik dieſer Art betrieben. Ihr Grundgedanke iſt etwa derſelbe wie der der amerikaniſchen Volksbibliotheken: wir müſſen nicht nur für das Publikum bereit ſtehen, es nicht nur erwarten — wir müſſen es ſelber aufſuchen und heranziehen. Das Toledo-Muſeum geht daher mit ſeinen Ausſtellungen und Vorträgen in Schulen, Werkſtätten und Fabriken; es arbeitet Hand in Hand mit der Schulverwaltung, benutzt die Abende und die Sonntagnachmittage zu ſeinen Veranſtaltungen; es erteilt koſtenfreien Zeichen- und Kunſtgeſchichtsunterricht, es macht geradezu ſozuſagen Reklame für ſich, indem es z. B. öffentliche Verſammlungen dazu benutzt, die Teilnehmer zur Beſichtigung der Galerie einzuladen. Das Museum of Fine Arts in Boſton hat ſich die künſtleriſche Ausbildung der Lehrer als Sonderaufgabe geſetzt und auf dieſem Gebiete reiche Erfahrungen geſammelt.

Oberintendant Folcker ſchlägt nun vor, Herrn Paulſſon ein Reiſeſtipendium zum Zwecke des Studiums der amerikaniſchen Museum extension zu bewilligen, und es iſt wohl anzunehmen, daß ſein Vorſchlag genehmigt werden wird. Die Angelegenheit iſt inſofern dringend, als ein Erweiterungsbau des Nationalmuſeums in Vorbereitung ſich befindet und dieſer natürlich den künftigen Aufgaben des Muſeums angepaßt werden muß. Die Ergebniſſe der ſchwediſchen Studien und Verſuche werden auch wir mit Aufmerkſamkeit verfolgen und prüfen müſſen. Es iſt bei uns auf dem Gebiete volkstümlicher Muſeumspolitik in jüngſter Zeit wenig Bedeutſames geſchehen, obgleich die literariſche Erörterung dieſer Fragen ſehr in die Halme geſchoſſen iſt. Einer gründlichen und beſonnenen Prüfung bedarf vor allem die Frage, ob ſich für die Zwecke der künſtleriſchen Volkserziehung nicht in erſter Linie die Begründung eigener Volksmuſeen empfiehlt, die von vornherein nach den Geſichtspunkten und Intereſſen der Kunſterziehung angelegt und zuſammengeſtellt und in dieſer Rückſicht mit Landes-, Volks- und Naturkunde in enge Fühlung geſetzt werden. In Altona iſt ein ſehr beachtenswerter Verſuch dieſer Art unternommen worden. Volksmuſeen dieſes Typs werden den Vorzug haben, daß ſie von den vielfältigen praktiſchen Bedenken und Rückſichten frei ſind, mit denen die Verwertung unſerer koſtbarſten Kunſtſchatzkammern im Dienſte der volkstümlichen Kunſterziehung zu rechnen hat; pädagogiſch aber wäre es von großem Werte, daß ſie vom leichter zum ſchwerer Verſtändlichen, vom Gegenſtande zur Form, von Natur- und Volksleben zu ihrer Verarbeitung und Verwendung durch die Kunſt aufſteigen könnten. In dieſer Weiſe ließe ſich vielleicht eine eigentümliche und fruchtbare deutſche Form der Museum extension entwickeln. ad.

Kubismus und deutſches Kunſtgewerbe

In der Opinion vom 26. Juli hat Biſſiere eine in Frankreich umgehende Legende zerſtört, der Kubismus ſei nicht deutſchen Urſprungs, ſondern in Frankreich entſtanden und von dort nach Spanien importiert. Dort hätten die Deutſchen ihn kennengelernt und nachgeahmt. Daran anknüpfend ſchreibt L. Dimier in Action française vom 8. Oktober, das deutſche Kunſthändlerkonſortium habe den Kubismus bei ſeinem Auf-

treten energisch bekämpft. Deutsche Erfindung sei allein der „Cénotaphe"-Stil im Kunstgewerbe, diese schamlose und ekelhafte Mischung aus Empire und Louis-Philippe, die die Franzosen 1910 im Herbstsalon eingeführt hätten. g.

Sammlungen

Vom Goethe-Nationalmuseum in Weimar

Der rührigen Tätigkeit des neuen Direktors Dr. H. Wahl verdankt das Goethehaus folgende sehr wichtigen Bereicherungen, die letzthin im Christianenzimmer zur Aufstellung gelangten: 1. Das Skizzenbuch Hackerts von seiner Reise in die Normandie (1766), über die auch Goethe in der Biographie des Künstlers berichtet. 2. Ein Silhouettenbuch des Grafen Beust aus Knebels Nachlaß mit hundert Bildern. 3. Dreihundert Federzeichnungen Julie von Kahles nach älteren Stichen zur Illustration von Goethes italienischer Reise. 4. Eine Anzahl von zum mindesten zeitgenössisch interessanten Handzeichnungen der einstigen Koburger Hofdame Luise von Meyern-Hohenberg, darunter Porträts von Goethes Enkel Walter (Jugendbildnis), des Kanzlers Müller, Dr. Ludwig v. Schoens und seiner Gemahlin Henriette geb. v. Stein, der Malerin Louise Seidler und Pauline Franckes, von Sulpice Boisserée und der Gräfin Ida Hahn-Hahn.

Über die Erwerbung einer sehr wertvollen Miniatur des Lord Byron, die ebenfalls jetzt ausgestellt wurde, konnte schon früher im anderen Zusammenhange an dieser Stelle berichtet werden.

Die Hohkönigsburg

die seinerzeit die Stadt Schlettstadt dem deutschen Kaiser zum Geschenk gemacht hatte, soll nach Mitteilungen der französischen Presse demnächst in ein elsässisches Nationalmuseum umgewandelt werden.

Bayreuth

Nach dem Vorschlag des Generaldirektors der bayrischen Staatssammlungen hat der Stadtrat kürzlich die Errichtung einer Gemäldegalerie im neuen Schlosse zu Bayreuth beschlossen. Man darf annehmen, daß diese neue Sammlung in der Hauptsache historischen Charakter haben wird und die bisher in den Schlössern Bayreuths verteilten Kunstschätze dauernd vereinigen soll.

Berlin

Es besteht der Plan, das alte Berliner Schloß für die Sammlungen des Kunstgewerbemuseums einzurichten und dieses in den Bau Schlüters dauernd zu überführen. Das wäre unseres Erachtens eine vorzügliche Lösung der Frage, wie man nach der Abdankung Wilhelms II. die freigewordenen Räume am besten dem Gemeinwohl nutzbar machen kann. Von allen Berliner öffentlichen Sammlungen ist das Kunstgewerbemuseum räumlich am unzweckmäßigsten erbaut. Die Architektur dieses Hauses beschränkt überall die künstlerische Wirkung der Sammlungsgegenstände und so sehr auch die von v. Falke durchgeführte Neuaufstellung wesentliche Mängel beseitigen konnte, so ist doch nicht einmal annähernd Vollkommenes erreicht worden. Wer die Räume des Berliner Schlosses kennt, weiß von vornherein, daß diese ein geradezu ideales Museum abgeben könnten, da zum großen Teil das Milieu den Charakter der Sammlungen künstlerisch direkt berührt.

Hoffentlich bleibt es bei dem schönen Plan, der Berlin um eine neue Sehenswürdigkeit bereichern würde. Die Räume des derzeitigen Kunstgewerbemuseums sollen dann der Erweiterung des Völkerkundemuseums dienen, das seither sehr stark unter Raummot gelitten hat.

Posen

Das Kaiser Wilhelm-Museum erhielt den Namen „Großpolnisches Museum"; zum Direktor wurde Dr. Gumowski gewählt.

Ausstellungen

Hamburger Ausstellungen

Dem Vorbild der großen Leihausstellungen jüngster Kunst aus Hamburger Privatbesitz, die der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst, 1917 und 1918 veranstalt hat,[1] ist der Kunstverein gefolgt, sich auf die Vorführung nur einer Sammlung beschränkend. In dieser „Sammlung eines Hamburger Kunstfreundes" befand sich 1917 allein die tanzende weibliche Figur von Hodler, heute umfaßt sie etwa 15 Bilder, darunter vier Picasso und je ein Bild von Schmidt-Rottluff, Pechstein, Nolde, Paula Becker-Modersohn, Rohlfs, Macke, Chagall, Herbin, Kees van Dongen. Trotz dieses stattlichen Zuwachses innerhalb zweier Jahre und trotzdem die besten Namen vertreten sind, kann man sich des Eindrucks des zufälligen Entstehens dieser Sammlung nicht ganz erwehren. Der Besitzer scheint sich das eine und andere Mal von Namen haben blenden zu lassen. Das Gefühl für Qualität, die werbende Kraft der Liebe, die allein einer Sammlung ihr einheitliches Gepräge verleihen, werden vermißt. Noldes Kreuzigung ist die größte Enttäuschung. Das Bild, das von einem Flensburger Sammler

[1] Vgl. Cicerone, X. Jahrg., Heft 3/4, S. 59 und Heft 21/22, S. 343.

erworben wurde, war bisher wohl kaum ausgestellt. Es gehört in die Zeit von „Abendmahl" und „Pfingsten", doch eignet ihm nichts von der Vergeistigung und Inbrunst dieser Kompositionen. Auf grünem Podium vor dunklem Himmel stehen die drei Kreuze, umbrandet von einer wiehernden Menge wie auf einem aufdringlichen Bühnenbild. Der Hauptmann zu Pferd verstärkt mit seiner äußerlichen Geste den Eindruck des Theatralischen. Das stärkste Stück Farbe ist das leuchtend rote Gewand einer vom Rücken gesehenen Figur. Eine seelisch-geistige Durchdringung des Motivs fehlt ganz, Nolde hat es hier nicht einmal zu einer stark dekorativen Wirkung gebracht. An sein Bethanienbild (1910) und an seinen „Einzug Christi in Jerusalem" (1915), die als Leihgabe aus Hamburger Privatbesitz in den Räumen der Kunsthalle hängen und einen Vergleich herausfordern, darf man bei dieser so ganz auf der Oberfläche gebliebenen Komposition nicht denken.

Die beherrschenden Bilder der Sammlung sind Pechsteins große Aktkomposition „Im Haff" (1911) und Schmidt-Rottluffs „Landschaft im Moor" (1910). Im blauen Segler mit den nackten Frauen, der sich vom grünen Hintergrund und der gelbroten Düne abhebt, während links auf dem Boden Akte kauern, verdichtet sich Pechsteins hemmungsloses Jasagen zur Schönheit der Welt zu einem starken dekorativen Klang. Beglückend steigen in Schmidt-Rottluffs Landschaft rote Dächer aus dem Grün geduckter Bäume, durch die verhaltene Glut der Farbe und die Strenge des Aufbaus alles im Saal überragend. Die Intensität reich des Wirklichen in eine höhere Sphäre gehoben. des Erlebens hat einen stillen Winkel aus dem Be-

Paula Becker-Modersohns Früchtestilleben (Pauli Nr. 217), eine kleine gleichgültige Studie, vermag von der Gestaltungskraft dieser schöpferischen Frau keine Vorstellung zu geben. Auch Chagalls „Rund um den Tisch", ein Stilleben auf dem Krug, Flasche, Bauerntasse und Früchte auf rotem Holzteller in kreisender Bewegung begriffen sind, kann dem Uneingeweihten von diesem „Märchenprinzen mit absoluter Farbe" keine rechte Vorstellung geben. An erster Stelle unter Picassos Bildern steht die Pastellzeichnung „Im Café". Die tierhaft starrende Frau, einen bestimmten Typus verkörpernd, hat etwas erschreckend Brutales. Das „Stilleben mit Kamin und Kaktus", das „Schlafzimmer mit weiblichem Akt", verschiedenen Phasen dieses Wandlungfähigen und Wandlungbereiten entstammend, sind ziemlich gleichgültige Kompositionen, während die kleine „spanische Landschaft", über deren vibrierenden Tönen ein Hauch von Cézanne liegt, wieder tiefer schürft. Herbins „Café du Dôme" fehlt die charakteristische Note dieses mehr auf der Oberfläche bleibenden Künstlers.

Auch die Graphik der gleichen Sammlung hat seit 1918 einen erfreulichen Zuwachs erfahren, besonders durch etwa zehn Radierungen und Lithographien von Manet. Das rassige Profil der Eva Gonzalès, kühn in einer Linie hingeschrieben, ist neben einigen ganz auf Helldunkel-Wirkungen eingestellten Radierungen von nachhaltigstem Eindruck. Einige schöne Drucke von Toulouse-Lautrec und die Aktzeichnung von Rodin waren schon in der graphischen Ausstellung des Frauenbundes zur Förderung deutscher bildenden Kunst aufgefallen. Marcs Holzschnitte sind bekannt; Mackes Tuschzeichnung ist in ihrer fleckigen Technik viel reizvoller als sein „Spaziergang" in der gleichen Sammlung.

Bei Commeter fallen etwa 15 Bleistiftzeichnungen von Paula Becker-Modersohn auf, die den ersten Bildgedanken festhalten. Runde Schnörkel werden arabeskenartig ineinander verflochten, während wenige Striche richtung- und formgebend das Ganze zusammenhalten. Unmittelbar aus der Anschauung, wie der Vergleich mit der Skizze beweist, ist das schöne Bild „Mutter und Kind" (Pauli 141, das Bild ist gegenwärtig als Leihgabe in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt) geboren; es ist Paula Modersohns stärkstes Symbol der Mütterlichkeit, das ekstatische Element eignet erst der fertigen Komposition. Die Darstellung der nackten Frau mit dem Kind auf dem Schoß (Sammlung von der Heydt in Elberfeld, Pauli 140) hat mehrfache Wandlungen in der Gruppierung der beiden Figuren durchgemacht. Die Gestaltung wird immer geschlossener. Von ungewöhnlicher Anmut und ergreifender Wahrhaftigkeit sind Skizzen von Worpsweder Bauernkindern; der alten Armenhäuslerin, dem Modell, auf das die Künstlerin immer wieder zurückkommt, eignet auch in der Zeichnung ein gewaltiger Zug, der das naturalistische Motiv völlig überwindet. Die stille Größe und Innerlichkeit dieser Blätter fällt besonders auf, wenn man sie mit der leichtflüssigen Eleganz von Klimts Aktzeichnungen und Köpfen vergleicht. Das Raffinement der sterbenden Kultur Wiens steht hinter den etwa 30 ausgestellten Blättern. Unter Verzicht auf Binnenzeichnung wird der Körper in einer Linie von der Biegung des Nackens bis hinunter in die Hüfte zusammengefaßt. Nach stärkeren Aufwühlungen der Seele verlangend, stehen wir dieser Kunst, die so ganz glänzende Oberfläche bleibt, kühl gegenüber.

Hamburgs modernste Gruppe hat sich zur Vereinigung „Kräfte" zusammengeschlossen, sie gibt

eine von Dreßler geleitete Zeitschrift heraus und veranstaltet regelmäßige Ausstellungen bei Commeter. Sie wirkt wie ein nach Hamburg importierter „Sturm". Heinrich von Boddien (Berlin) sucht Kandinskys „gegenstandslose" Kunst zu überbieten, doch erleidet er das Schicksal aller Epigonen und bleibt weit hinter seinem Vorbild zurück.

Der Kunstsalon Maria Kunde ist in neue Hände übergegangen. Die Leiterinnen Gertrud Magnussen und Anna Menke — die erste durch ihre langjährige Tätigkeit bei Commeter in Hamburger Sammlerkreisen gut eingeführt — haben ihr graphisches Kabinett mit einer Nolde-Ausstellung, die von programmatischer Bedeutung ist, eröffnet. Sie umfaßt etwa 80 Blätter, darunter über ein Dutzend Radierungen, die zum erstenmal gezeigt werden. Nolde arbeitet ziemlich stark mit den Zufälligkeiten der Ätzung, der helle Druckton der Blätter unterstreicht das Gespenstische ihrer Wirkung. Unter den Aquarellen fallen Motive aus den Halligen auf. Die große grüne Fläche wird durch das sich schlängelnde Band des Flüßchens gegliedert, als dunkle Masse steht die Mühle gegen einen schweren Wolkenhimmel. Das struktive Element ist viel stärker als in Noldes Meerlandschaften und die Farben tiefer und leuchtender als in den Dsunken, dieser Frucht seiner Südseereise. Rosa Schapire.

Berlin

Die Galerie Eduard Schulte bietet in der November-Ausstellung eine Sonderausstellung von Wilhelm Trübner †, Tierstücke von Heinrich von Zügel, Landschaftsbilder von Max Fleischer neben Bildern von Erwin Heinrich-Donaueschingen, Carl Kappstein, Ernst Liebermann, George Mosson.

Haag

Die diesjährige Novemberausstellung der Firma J. Goudstikker in Pulchri Studio gestaltete sich zu einem förmlichen Ereignis, dessen Bedeutung u. a. dadurch anerkannt wurde, daß die Regierung sich bei der Eröffnung offiziell vertreten ließ. Ihren Glanz verdankt die Ausstellung in erster Linie der Sammlung Aug. Janßen †, die, wie schon gemeldet wurde, en bloc in den Besitz der Firma Goudstikker übergegangen ist. Auf diese gehaltvolle Sammlung werden wir in einer illustrierten Übersicht zurückkommen, so daß wir uns hier darauf beschränken können, auf einige der bedeutendsten Bilder anderen Ursprungs kurz hinzuweisen. Unter ihnen befindet sich die lebensgroße, zierliche Venus von Cranach, die lange Zeit als Leihgabe im Dresdener Kunstgewerbemuseum gehangen hat. Von den wenigen anderen nichtholländischen Bildern seien eine Magdalena von Sassoferrato und ein Dichterbildnis von Francesco Mazzuola (ehemals in der Galerie Leuchtenberg) genannt. Aus der langen stolzen Reihe von Werken holländischer Meister seien wenigstens einige der ansehnlichsten herausgehoben: Drei Stilleben von Abr. van Beyeren, eine auf besonders anziehende Weise ins Bürgerliche übersetzte Begegnung von Maria und Elisabeth von Brekelenkam, drei Stücke von Brouwer, vier von Cuyp, zwei von A. de Gelder (Ahasver mit Haman und Bildnis eines Architekten), ein besonders reifer van Goyen, ein Brustbild von Frans Hals, eine nach Format und Gehalt große Landschaft von Philips Koninck, nicht weniger als vier Landschaften des nicht ohne Grund gesuchten, aber selten vorkommenden Mancadan, verschiedene Ostades und Ruisdaels, von Teniers u. a. eine interessante und malerisch feine Darstellung der Sintflut, das treffliche Bildnispaar von Jan Victors aus der Sammlung Gumprecht-Berlin, ein warmes Kircheninterieur von Em. de Witte, gute Proben von Wouwerman uff., zuviel, um alles auch nur mit Namen aufzuzählen. Umfaßt der wiederum mit großen schönen Lichtdrucken ausgestattete Katalog doch beinahe anderthalb hundert Nummern (von denen etwa 60 auf die Sammlung Janßen entfallen). H.

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft vereinigt gegenwärtig in ihren Räumen neben einer kleinen Sammlung von Werken des Belgiers James Ensor aus dem Besitz des Herrn Herbert von Garvens — gewissermaßen in ideeller Fortsetzung der letzten großen Ausstellung französischer Kunst — Werke jener Maler, die sich im Café du Dôme zusammenfanden. Unter diesen treten Künstler wie Paul Waetjen, Pascin, der frühverstorbene Hamburger Franz Noelken und sein Landsmann Ahlers-Hestermann am überzeugendsten hervor. Von Großmann sieht man neben einigen kleineren Gemälden Proben seiner charakteristischen Graphik. Von Kars, Moll und Tewes Einzelwerke von starker persönlicher Prägung. Auch die Arbeiten von Rudolf Levy, dem eigentlichen Begründer dieses Künstlerkreises, und Paul Madsack sind noch zu nennen. Gebricht es dieser Veranstaltung auch an jener bezwingenden Einheitlichkeit, die die letzte französische Ausstellung auszeichnete, so ist sie doch programmatisch nicht weniger interessant, weil sie gewissermaßen die hohe Pariser Geschmackskultur in deutschem Sinne widerspiegelt.

Köln

Kurt Hoelloff hat einen großen Teil seines graphischen Werkes im Kunstsalon Hermann Abels ausgestellt. Neben Wasserlandschaften aus der radierten Hollandreise sieht man farbige Kupferschnitte, Handzeichnungen und Aquarelle. Von Joseph Hegenbarth zeigt der Salon zahlreiche Kaltnadelarbeiten.

Leipzig

Lia 1919 (Leipziger Jahresausstellung). Von Klinger zu Schwimmer möchte man ausrufen, wenn man die Anordnung dieser Pole der Leipziger Kunst, und besonders der Leipziger Malerei, im Limburgerhaus gewahrt. Räumlich einander entgegengesetzt, präsentieren sie auch künstlerisch weit auseinanderliegende Epochen. Klingers „Tod Cäsars" aus dem Jahre 1879 reicht weit in den Klassizismus zurück; wie die drei Mörder parallel gereiht sind, in Reliefauffassung, wie das Faltenwerk ihrer Gewänder sie pathetisch einhüllt, so stecken darin manche Keime späterer Monumentalgemälde. Das Dramatische des Vorgangs bis zu den frisch aufgetragenen Blutflecken Cäsars ist aber zu grotesk, als daß man glauben könnte, Klinger habe mehr als eine Kombination einzelner Bewegungsstudien darin geben wollen. Auch bei den beiden schönen Akten des „Sommertags" von 1912 wird es einem schwer, die Stimmungsverschmelzung, den Traum eines Junimorgens, wie es der Titel ankündigt, herbeizuführen. Interessant ist, wie der dritte Akt, eine Akrobatin vom Chemnitzer Rathausbild, ihre Gliedmaßen in dekorativer Drehung auseinanderlegt. Unter den Leipziger Expressionisten fesselt am meisten Eugen Hamm mit einer schöntonigen geschmeidigen Malerei von hoher Kultur. Mit einer außerordentlichen Sicherheit der farbigen Struktur sind diese Stilleben und Landschaften geschaffen. Semm bietet wieder koloristische Kammermusiken, ein gesticktes Augenkonzert, Schwimmer ist sicher visionär, auch neben Böcklinegels Porträt, wenn auch seine Bildräusche noch nicht zwingend erscheinen. Berlit hat die Ekstase einer bunten Palette, nicht die des Bildes. Grimm-Sachsenberg, Howard, Lederer-Weida, Eduard Einschlag fandten in ihren Landschaften und Stilleben Bilder hoher Vollendung und fortgeschrittensten farbigen Aufbaues; eine ausgezeichnete malerische Kultur repräsentieren Horst-Schulze, sowie charakteristische Porträts von Tiemann und Wustmann; raffinierte kennerhafte Farbwirkungen schlägt wieder Rentsch an. Kalkreuth wirkt enttäuschend, temperamentlos; Ludwig von Hofmann volksliedhaft, Corinth bleibt in seiner Morgentoilette der alte sprühende Draufgänger. Pechsteins Stilleben hat etwas akademisches in der oft geübten Aufteilung des Bildraums, Klemm entpuppt sich als religiöser Maler, eine edelste rhythmische Schöpfung ist Otto Müllers Landschaft. Ungemein übersichtlich ist diesmal die Lia, so kostbar, wie konzentriert. Zeitler.

München

Die neue Ausstellung in der Modernen Galerie Thannhauser enthält Skulpturen von Bildhauer Herm. Geibel-München, Zeichnungen von Otto Dill-München und Linoleumschnitte von Moritz Melzer-Berlin.

Paris

Eine umfassende Ausstellung von Werken Gandaras findet zur Zeit in der Galerie Devambez statt.

Eine Ausstellung moderner Aquarellmalerei ist am 15. Oktober in der Galerie Georges Petit eröffnet worden.

Ferner wurde in der gleichen Galerie eine Ausstellung des belgischen Malers Albert Baertsoen eröffnet.

Im Musée du Luxembourg haben gegenwärtig amerikanische Künstler eine Sonderausstellung veranstaltet; hauptsächlich sind vertreten Sargent, Harrison, Dannat, Melchers, Cameron, O'Connor, Hamilton, Mac Lure, Grace Ravlin u. a.

Eine Ausstellung von Kirchenfenstern fand im Petit Palais statt. Henri Lapauze hat alle Kirchenfenster, die während des Krieges geschützt worden sind, hier vereinigt, bevor sie wieder in die Kirchen überführt werden. Es handelt sich im wesentlichen um Kirchenfenster des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, die aus den Pariser Kirchen Saint Etienne du Mont, Saint Gervais, St. Nicolas du Chardonnet stammen. g.

Wien

Das „Haus der jungen Künstlerschaft" (vgl. Heft 13 d. J.) brachte im September die Ausstellung einer Gruppe „Die Unabhängigen". Von den fünf Ausstellern Erika d'Albert, Karl Angerer, E. O. Braunthal, Slavi Soucek und Adolf Schiffer darf der letztere mit seinen aus kurvigen Flächen zusammengesetzten und auf vorherrschende Farben abgestimmten Aquarellmosaiken das Interesse beanspruchen, das man einer klaren, wenn auch mit äußerlichen Mitteln erzielten Problematik entgegenbringt. Bei den anderen läßt zielloses Wollen mit Mangel an genügendem Können oder brave Malerei in impressionistischem Fahrwasser eine besondere Anziehungskraft vermissen. — Die Oktoberausstellung wurde durch Gemälde und Gra-

phiken von Carry Hauſer beſtritten. Die grellrot gerahmten, auf wenige Töne vereinfachten Bilder erzielen mehrfach durch ſtraffe Kompoſition gute Bildwirkung. Die von geſunder Erotik oder religiös-phantaſtiſchem Sehnen getragene expreſſioniſtiſche Gebärde zeigt ſtarkes Talent, das freilich in hohem Maße von Perſönlichkeiten wie Kokoſchka (beſonders in den Graphiken) inſpiriert iſt.

In der Kunſthandlung Guſtav Nebehay gelangen Gemälde von Willy Nowak zur Vorführung, der bereits aus Ausſtellungen der Sezeſſion und der „Freien Bewegung“ (vgl. Heft 13, S. 414) bekannt iſt. H. G.

Von Künſtlern und Gelehrten

Hermann Bahlſen †

In Hannover ſtarb am 6. November, acht Tage vor ſeinem 60. Geburtstage, der Inhaber der weltbekannten Tetfabrik, Hermann Bahlſen. Mit ihm iſt eine Perſönlichkeit von eigenem Gepräge dahingegangen, ein Kunſtfreund und Sammler von vorbildlicher Aktivität. Bekannt ſind ſeine Verdienſte um die Erneuerung des kunſtgewerblichen Schaffens in Deutſchland. Seine Fabrik in der Podbielskiſtraße in Hannover war rein architektoniſch Schrittmacher der Zeit und hat zuerſt jenen Typ geſchaffen, in dem ſich Kunſt und Sozialismus zu ſtärkſter Einheit verbinden. Stätte der Arbeit und der künſtleriſchen Erholung für die Werktätigen ſelbſt. Ein Muſeum lebendigſter Kräfte, wie es in dieſer Art nur einmal beſteht. Tragiſch feſtzuſtellen, wie der Zuſammenbruch unſeres Vaterlandes auch das Lebenswerk dieſes ſeltenen Mannes zerbrach, in deſſen Geiſt Pläne von gigantiſchſtem Ausmaß unter Hoetgers genialer Hand vorbereitet waren, die nun wohl nichts als ſchöne Pläne bleiben werden: Eine neue Tetfabrik ſollte erſtehen und in Verbindung damit eine Siedlung, in der Ateliers und Werkſtätten den Schaffenden bereitſtünden, im Mittelpunkt ein Theater, das junger Kunſt eine neue Stätte bereiten ſollte. Gerade der ſoziale Gedanke hätte ſich in dieſer Tetſtadt ebenfalls wundervoll manifeſtiert. Den hatte Hermann Bahlſen ſchon früh verſtanden und vorbildlich betätigt. n.

Prof. Fritz Roeber

Der verdiente Leiter der Düſſeldorfer Akademie wurde anläßlich der Jahrhundertfeier der rheiniſchen Kunſthochſchule von der philoſophiſchen Fakultät der Bonner Univerſität zum Doktor honoris causa ernannt. Miniſter Häniſch teilte bei der gleichen Gelegenheit mit, daß die Regierung beſchloſſen habe, für die Aula der Akademie eine Büſte des Direktors zu ſtiften.

Neue Lehrer an der Düſſeldorfer Kunſtakademie

Zu ordentlichen Lehrern an der Kunſtakademie in Düſſeldorf wurden ernannt: der Bildhauer Prof. Hubert Netzer (geb. 1865 zu Isny im Allgäu), bisher an der Kunſtgewerbeſchule in Düſſeldorf; der Hiſtorienmaler Prof. Heupel-Siegen, bisher an der Kunſtgewerbeſchule zu Düſſeldorf; der Architekt Prof. Wilhelm Kreis, bisher Direktor und Lehrer an der Architektur-Abteilung der Düſſeldorfer Kunſtgewerbeſchule; der Maler Prof. Ernſt Auffeeſer ſowie der Architekt Prof. Friedrich Becker, bisher an der Kunſtgewerbeſchule zu Düſſeldorf.

Der Wurf

Selbſt in Bielefeld haben ſich radikale Künſtler mit einem Manifeſt, das ſich „an Alle“ wendet, zu einer neuen Gemeinſchaft zuſammengeſchloſſen. Der Aufruf nennt als Mitglieder folgende Maler, Graphiker und Bildhauer: Hermann Freudenau, Heinz Leverenz, Erich Loſſie und Herbert Hangeler. Die Künſtlergemeinſchaft trägt den Namen „Der Wurf“ und hat ihren Sitz in Bielefeld, Buchenſtraße 4.

Berlin

Dr. Rudolf Oldenbourg, Privatdozent für neuere Kunſtgeſchichte an der Techniſchen Hochſchule in München und Kuſtos an der ſtaatlichen Gemäldeſammlung daſelbſt, iſt zum Direktorialaſſiſten an der Berliner Gemäldegalerie (Kaiſer-Friedrich-Muſeum) ernannt. Oldenbourg iſt ein Neffe Wilhelm Bodes.

Breslau

Der verdiente Ordinarius für Archäologie der hieſigen Univerſität Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Richard Foerſter hat ſeine Lehrtätigkeit aufgegeben und iſt in den Ruheſtand übergetreten.

Haag

Im Alter von 80 Jahren ſtarb am 7. November P. Haverkorn van Rijſewijk, der 25 Jahre lang, von 1883—1908, die Direktion des Muſeums Boijmans in Rotterdam innegehabt hat. Von ihm ſtammt der erſte, bis heute noch nicht erſetzte, wiſſenſchaftliche Katalog dieſer Sammlung (1892). Daneben hat ſich Haverkorn van Rijſewijk auch durch ſeine Archivforſchungen, die größtenteils in Oud Holland veröffentlicht worden ſind, Verdienſte um die Kunſtgeſchichte erworben.

Paris

Der Baron d'Eſtournelles de Conſtant, vor dem Kriege hauptſächlich Vertreter der pazi-

fistischen Richtung in Frankreich, Kunstfreund und Sammler, ist neuerdings zum Generaldirektor des Louvre ernannt worden.

Dr. Colombe ist zum Konservator des Papstpalastes in Avignon ernannt worden.

Stuttgart

Eine Gruppe junger expressionistisch schaffender Künstler hat sich hier kürzlich unter dem Namen „Uechtgruppe" zusammengeschlossen, mit dem besonderen Ziel, fortan gemeinsam auszustellen. Als Mitglieder werden genannt: Willy Baumeister, Gottfried Graf, Edmund D. Kinziger, Albert Müller, Oskar Schlemmer und Hans Spiegel.

Neue Graphik und Liebhaberbücher

Neue Liebhaberdrucke

Man hört doch immer wieder von wunderlichen Dingen. Da liegen unter den Schätzen der Münchner Graphischen Staatssammlung 61 Zeichnungen Leonhard Bramers, des Zeitgenossen und Landsmannes Rembrandts, glänzende impressionistische Illustrationen von erstaunlicher Sicherheit und wirkungsvollster Ausdruckskraft zu einem Hauptwerke eines der geistreichsten Schriftsteller und schneidigsten Satiriker der spanischen Literatur, zu den „Sueños y discursos" des Don Francisco de Quevedo y Villegas, liegen da seit einem Jahrhundert, nur von wenigen Kunsthistorikern betrachtet, ungenutzt, wie schon Jahrhunderte sie ungenutzt ließen für die vielen Übersetzungen in alle gebildeten Sprachen, die das weltberühmte Werk des Spaniers erfahren hat! Da muß erst der Weltkrieg mit seiner Fliegergefahr auch für München kommen, Schutz der kostbarsten Güter fordern und auf diese Weise die Aufmerksamkeit auf dieses Werk eines ganz starken Künstlers lenken! Der Konservator der Sammlungen, Prof. Dr. Ernst Willy Bredt, wird von den Zeichnungen gepackt, empfindet die bisherigen Übertragungen Quevedos als veraltet, gewinnt in Curt Moreck den modernen Umdichter und findet den Verlag Hugo Schmidt in München bereit, diese geistsprühende Satire des Spaniers auf die Sittenverderbnis seiner Zeit in der neuen Form unter dem Titel „Quevedos Wunderliche Träume" mit den als Licktdrucke originalgetreu vervielfältigten Zeichnungen Bramers zu einer monumentalen Ausgabe in 500 Exemplaren zu vereinen. Dem schönen, in schwarzes Leder gebundenen Quartband sind des Dichters Brustbild von Velasquez und ein radiertes Selbstbildnis des Zeichners beigegeben, und Bredt hat ausgezeichnete Biographien und Charakteristiken beider Künstler in knappen, aber sicheren Zügen angefügt. Bramer, den die Kunstgeschichte bisher nur gelegentlich in einem Nebensatze erwähnte, steht nun als eine Gestalt mit Fleisch und Blut vor uns. Und wem Quevedo, dieser wahre Proteus literarischer Vielseitigkeit und Wandlungsfähigkeit, bisher nur ein Name war, der kann nun den Witz, die Verstandesschärfe und die Phantasie auf sich wirken lassen, mit denen dieser gesunde Lacher und Richter in seinen „Träumen" den bunten Markt der Welt betrachtet. Eine seltene geistige Verwandtschaft von Dichter und Illustrator! Der Verlag hat sich mit dieser Veröffentlichung, die in der Tat eine Huldigung zweier kongenialer Großen verschiedener Rasse bedeutet, unbestreitbar ein großes Verdienst erworben.

Es sei bei dieser Gelegenheit auf ein schon im vergangenen Jahre erschienenes, gleich großzügiges und stofflich verwandtes Unternehmen desselben Verlages Hugo Schmidt in München hingewiesen, auf die einmalige Liebhaberausgabe der „Caprichos von Goya", der berühmten radierten Folge des großen spanischen Graphikers, der mit diesem satirischen Werk, „dem Buch ohne Buchstaben, das wie der Don Quixote als Niederschlag der ein Zeitalter bewegenden Ideen in der Weltliteratur nicht seinesgleichen hat", unmittelbar neben Quevedo steht. Valerian von Loga, der beste Goya-Kenner, hat die Ausgabe noch vor seinem Tode besorgt, und der Verlag hat auch sie mustergültig ausgestattet. Vorlage war die erste seltene Ausgabe von 1803 in der Münchner Graphischen Sammlung, um drei seltene Blätter vermehrt. Die Nachbildung der 83 Blätter in Lichtdruck auf bestem handgeschöpftem Büttenpapier ist ganz hervorragend und gibt das Tonige der Aquatinta der Originale wundervoll wieder, so daß uns ein künstlerischer Genuß vermittelt wird, wie ihn die Erstausgabe kaum vollkommener bereiten kann. Auch dieses Buch hat einen vornehmen schwarzen Handlederband von Julius Hager in Leipzig erhalten, und so ist eine buchtechnische Leistung ersten Ranges entstanden.

Eine prächtige Gabe hat der Verlag Paul Cassirer in Berlin zum 70. Geburtstage Max Liebermanns erscheinen lassen: „Max Liebermann zu Hause" von Julius Elias, mit 2 Originalradierungen und 68 Familienzeichnungen des Künstlers in Faksimiledruck, die bisher nicht veröffentlicht waren. Das Buch soll, wie Elias sagt, eine Art zufälliger Selbstbiographie sein, auf Grund zeichnerischer Werte, umfassend

vieles von dem, was Liebermann über seine Person und sein Haus für sich selbst aufgeschrieben hat, rasch, zwecklos, in seinen besten Stunden, in guter Laune oder in Impulsen der Traurigkeit, wie das Leben daheim und mit den Seinen es fügte; über viele Blätter war der Staub gekommen, ihr Autor hatte sie verborgen und kaum beachtet, bis Elias vorwitzig sie ans Licht zog und nun mit ihnen und seiner Studie, die den Künstler in der Intimität seines menschlichen und künstlerischen Lebens vorführt, ein Familienbuch zusammengebracht hat, wie es nur einer geben konnte, der den Künstler und Menschen auf einer sehr beträchtlichen Strecke seiner Entwicklung begleitet hat. Einleitend wird dargelegt, wie die wesentlichsten Züge von Liebermanns Künstlertum auch in diesen flüchtig hingeworfenen Zufallsskizzen deutlich zutage treten. Den Hauptteil bildet dann das Thema: Liebermann und seine Familie. Der Großvater und seine Söhne, die Eltern des Malers werden liebevoll charakterisiert; es wird von den internen Kämpfen berichtet, die auch Liebermann den Seinigen gegenüber zu bestehen hatte, um sich durchzusetzen. Weiter kommt dann Liebermann als Gatte, Vater und Großvater. Alles im Tone größter Bewunderung und herzlichster Freundschaft, ein Gemälde fast ohne Schatten. Die neu bekanntgegebenen Blätter erweitern wundervoll unsere Kenntnis von des Künstlers Art und Werk. Den Buchdruck wie die Wiedergabe der Zeichnungen in Faksimilelichtdruck auf echtem Büttenpapier in Folioformat hat die Reichsdruckerei hergestellt, die Radierungen sind Handdrucke der Pan-Presse. 200 Exemplare sind in den Handel gekommen, 140 in Halbleder gebunden (350 M.), 60 in Ganzleder oder Pergament mit einer zweiten Folge aller Zeichnungen vor der Schrift (600 M.).

Georg Minde-Pouet.

Neue Bücher und Zeitschriften

Dehios „Geschichte der deutschen Kunst"

Von dieser auf mehrere Bände berechneten deutschen Kunstgeschichte liegt jetzt der erste seit langem erwartete Doppelband vor, der Text und Abbildungen in zwei gesonderten Abteilungen behandelt. (Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Berlin und Leipzig 1919.) Daß niemand berufener gewesen ist, dies Buch zu schreiben als Dehio, der ein Leben fast ausschließlich dem Studium der deutschen Kunst gewidmet hat, mag beinahe überflüssig zu bemerken sein. Sicher aber gibt der greise Gelehrte mit diesem seinem abschließenden Werk ein Vermächtnis an das deutsche Volk, das wie ein letzter Mahnruf zur Selbstbesinnung in der Stunde höchster Schicksalsnot ansprechen will. Als Dehio das Manuskript zum ersten Bande seiner Geschichte abschloß, stand der Weltkrieg unter dem Zeichen des deutschen Sieges. Als er sein damals bereits festgelegtes Vorwort durch wenige Zeilen ergänzte (Ende Oktober 1918), war die deutsche Niederlage zur unumstößlichen Tatsache geworden. Nicht ohne Ergriffenheit wird jeder die letzten Sätze dieses Vorworts lesen: „Heute noch darf ich diese letzten Zeilen des Buches an dem Ort schreiben, an dem es — nicht zufällig — entstanden ist, im Angesicht des Münsterbaues, dessen Steine in Ewigkeit deutsch reden werden, auch dann noch, wenn bei den Menschen um ihn her der letzte deutsche Laut verklungen sein wird, abgeschworen und vergessen."

Dehios Buch soll nicht nur für den Fachgelehrten bestimmt sein, sondern sucht — nach den Worten des Verfassers — seine Leser „in dem weiteren Kreise, den man den der Gebildeten zu nennen pflegt". Es will deutsche Geschichte im Spiegel der Kunst geben und es gehört vielleicht mit zu dem Besten, wie je Kunstgeschichte ihrem tiefsten Wesen nach interpretiert wurde, die nähere Begründung des Standpunktes zu lesen, von dem aus der Verfasser an seine Aufgabe herangetreten ist. Nur zu wahr die Feststellung, daß die deutsche Wissenschaft sich von jeher mehr mit fremder als mit deutscher Kunst beschäftigt hat. Dies wird in der Folge hoffentlich anders werden, aber ungleich wertvoller ist die Erkenntnis, daß deutsche Kunst verstehen, uns selbst verstehen heißt, „unsere angeborenen Anlagen und was das Schicksal aus ihnen gemacht hat, unser Selbstgeschaffenes und unser Erworbenes, unser Erreichtes und unser Versäumtes, unser Glück und unsere Verluste — alles in allem: die Kunst als etwas mit der Ganzheit des geschichtlichen Lebensprozesses unseres Volkes unlöslich Verbundenes". —

Diese Worte kennzeichnen die Warte, von der aus Dehio seine Aufgabe übersah und zu lösen versucht hat. Sie sind wichtig, weil sie Grundsätzliches unterstreichen und den Standpunkt fixieren, von dem aus auch Kritik zu werten hat. Diese — der Spezialforschung vorbehalten — wird zu keinem anderen Ergebnis kommen als diesem, das heute bereits die Lektüre fordert: Daß wir in dem Werke Dehios, dessen erster Band zunächst nur die Zeit von den frühesten historischen Dokumenten über Spätantike und karolingische Kunst bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts umfaßt, eine Arbeit begrüßen, die be-

rufen ist, für viele Jahre Eckpfeiler der Erkenntnis, mehr noch das Buch von deutscher Kunst schlechthin zu sein. Auch der Reichtum des Tafelbandes ist erstaunlich. Biermann.

Bildende Kunst und Volksschule

Über dieses oft begründete Thema hat Dr. Ernst Zeh bei der Elvertschen Buchhandlung in Marburg eine kleine Schrift veröffentlicht, die unserer Jugend die Wege zur Aufnahmefähigkeit der ethischen Werte weisen will, die die Kunst aller Zeiten für die deutsche Volksseele bereithalten. Ein Mensch von moderner Prägung entwickelt zu dem alten Thema durchaus neue Gedanken, die weniger pädagogische Richtlinien als vielmehr ein Kapitel praktischer Kunstphilosophie umschreiben. n.

Junge Berliner Kunst

In der Folge von Wasmuths Kunstheften hat Dr. Joachim Kirchner soeben eine Mappe mit 13 Originallithographien Berliner Künstler veröffentlicht, zu denen er nach einer klugen Einleitung kurze biographische Angaben über jeden der Künstler beigab. In dieser kleinen Sammlung originaler Kunst sind u. a. Heckendorf, Jäckel, Pechstein, Meidner vorzüglich vertreten.

Zinglers Kabinett

für Kunst- und Bücherfreunde in Frankfurt a. M. hat kürzlich zur Eröffnung seiner ersten Ausstellung einen Katalog herausgebracht, der nicht nur als literarisches Dokument Geltung besitzt, sondern auch buchtechnisch ein kleines Meisterwerk genannt werden kann. In dieser Veröffentlichung sind die Ziele des neuen Unternehmens literarisch umschrieben. Kasimir Edschmid beleuchtet hier die Situation der deutschen Dichtung. Wilhelm Michel schreibt über die Kunst und ihre Freunde, Heinrich Jost über schöne Bücher. Von Däubler bringt das Heft einen Aufsatz über Paul Klee, von E. Trautner einen solchen über den hervorragenden Radierer Fritz Schaefler und ebenfalls über den jungen Bildhauer Th. C. Pilartz, dessen Werke zusammen mit Arbeiten der vorgenannten Künstler im Mittelpunkt der ersten Ausstellung standen. Auch die bildliche Ausstattung dieses Kataloges ist vorzüglich und zeigt Proben der drei genannten Künstler. Dazu als Titelblatt einen Originalholzschnitt von Fritz Schaefler. r.

Arnold Böcklin

Ein Band in Quartformat mit 95 Tafeln in Kupferdruck, Farbendruck und Mattautotypien erscheint demnächst bei F. Bruckmann, A.-G., München. Der bekannte Böcklinforscher Prof. Alfred Schmid in Basel hat dem Werke eine Einführung in Leben und Kunst des Meisters beigegeben. Preis gebunden in Halbleinen etwa M. 75.—. Es kommt außerdem eine numerierte Vorzugsausgabe von 200 Exemplaren in Halbpergament gebunden zum Preise von etwa M. 180.— zur Ausgabe.

Ovids „Metamorphosen"

waren Anlaß zu einem künstlerischen Bilderbuch, das unter dem Titel „Ovid, der Götter Verwandlungen I." mit 80 Abbildungen soeben im Verlage von Hugo Schmidt-München erschien. E. W. Bredt hat die klassischen Sagen in rhythmischen Zeilen nacherzählt und aus dem reichen kunstgeschichtlichen Material die entsprechenden Illustrationen zusammengestellt. Diesem ersten Bande werden zwei weitere folgen.

Über Lyonel Feininger

bringt das letzte Oktoberheft der Dresdner Kunstzeitschrift „1919 Neue Blätter für Kunst und Dichtung" einen bildlich und textlich sehr interessanten Beitrag aus der Feder des Dresdner Schriftstellers Rudolf Probst.

August Gaul

Zum 50. Geburtstag des bekannten Bildhauers und Radierers kündet der Verlag von Paul Cassirer, Berlin, ein Werk von Emil Waldmann, mit 7 Abbildungen im Text, 40 Tafeln und einem Bildnis Gauls, nach einer Zeichnung von Max Liebermann, an (Preis 12 M.).

Grünewalds Isenheimer Altar

Der Verlag R. Piper & Co., München, hat die Gelegenheit der Aufstellung dieses Wunderwerkes in der Münchener Pinakothek benutzt, um die neun Flügel in großen Gesamtaufnahmen und 40 Einzelausschnitten zu photographieren. Der Preis der Mappe mit Einführungstext von Oskar Hagen beträgt M. 250.—.

Ferner zeigt der gleiche Verlag folgende Neuigkeiten an:

Wilhelm Hausenstein, Vom Geiste des Barock mit 73 einseitig bedruckten Tafeln in Netzätzung. Geh. M. 18.—, geb. in Halbpergament M. 25.—.

Julius Meier-Graefe, Degas. Der Text dieses Werkes ist vor dem Kriege erstanden, gleichfalls konnte das Bildermaterial (104 Doppelton-Lichtdrucktafeln) noch vor Kriegsbeginn beschafft werden. Einzelheiten aus dem künstlerischen Nachlaß haben wenige Ergänzungen nötig gemacht. Bei Spamer in Fleischmann-Antiqua auf echtes Bütten gedruckt und in Halbleder gebunden beträgt der Preis des Werkes in Großquartformat M. 200.—.

Verſchiedenes

Die Kunſtſchätze Katharinas II.

Unverbürgten Nachrichten der bolſchewiſtiſchen Preſſe zufolge iſt kürzlich den Mitgliedern des Ausſchuſſes zur Liquidation der kaiſerlichen Güter eine Entdeckung geglückt, die, wenn ſie wirklich den Tatſachen entſpricht, allerdings berechtigt wäre, größtes Aufſehen zu machen. Man will nämlich im Winterpalais, in der Peter- und Paulsfeſtung und im Schloß zu Zarskoje-Selo insgeſamt tauſend Kiſten entdeckt haben, die vor vielen Jahren für Katharina II. aus Rom gekommen ſeien und durch einen allerdings merkwürdigen Zufall bis heute ungeöffnet geblieben wären. Die Kiſten ſollen über tauſend Gemälde und Skulpturen der berühmteſten franzöſiſchen und italieniſchen Meiſter enthalten und ihr Wert ſoll nach der Schätzung des derzeitigen Kuſtos der Eremitage Boguslawſki, den die Sowjetregierung beauftragt hatte, einen Katalog dieſes Fundes zuſammenzuſtellen, die ſchöne Summe von rund 225 Millionen Francs repräſentieren.

Ob die Meldung der bolſchewiſtiſchen Zeitungen den Tatſachen entſpricht, kann im Moment nicht feſtgeſtellt werden.

Li-hung-tſchangs Kunſtſammlung

Aus Stockholm wird gemeldet, daß ein ſchwediſches Konſortium die Kunſtſammlung des einſtigen chineſiſchen Vizekönigs Li-hung-tſchang, der 1901 verſtarb, erworben hat. Die koſtbaren Schätze dieſer Sammlung, die ſich ſchon früher bei den Freunden oſtaſiatiſcher Kunſt eines beſonderen Rufes erfreute, ſind zur Zeit auf dem Wege nach Schweden und ſollen zuerſt einmal in einer geſchloſſenen Ausſtellung in Stockholm gezeigt werden. Etwa ein Zehntel der Stücke wird ſpäterhin dem Nationalmuſeum in Stockholm einverleibt, während der weitaus größte Teil dieſer Schätze in Privatbeſitz übergeht und wahrſcheinlich auch den Weg in den internationalen Handel finden dürfte. r.

Forchtenberg — Schwäbiſch-Hall

Die Bildhauerfamilie Kern von Forchtenberg erfreut ſich in den letzten Jahren einer eingehenden Erforſchung. Dr. G. Gradmann-Stuttgart hat „Die Monumentalwerke der Familie Kern“ 1917, Prof. Dr. Chr. Scherer „Leonhard Kern als Kleinplaſtiker“ 1916 behandelt. Verlagsbuchhändler Wilhelm German in Schwäbiſch-Hall, ein lokalgeſchichtlicher Forſcher, hat ſehr viel neues biographiſches und kunſtgeſchichtliches Material über Leonhard Kern geſammelt, der von 1620 bis zu ſeinem 1662 erfolgten Tode in Hall tätig war. Der Verfaſſer richtet an alle Muſeen und Sammler die Bitte, ihm plaſtiſche und monumentale Werke (Holz, Elfenbein, Speckſtein uſw.), die in obigen Werken nicht aufgeführt ſind — mögen ſie mit L K ſigniert ſein oder nicht — mitteilen zu wollen. Wenn er auch im Briefwechſel mit vielen Kunſtfreunden ſteht und eine reiche Sammlung von Bildern Leonhard Kernſcher Arbeiten beſitzt, ſo iſt es doch ſicher, daß noch manche feſtzuſtellen ſein werden. Das Speckſtein-Relief mit dem nackten Bruſtbild eines bärtigen Mannes, welcher die Arme über die Bruſt gelegt hat, das nach Kugler in der Berliner Kunſtkammer und mit L. K. Ae 55 ſigniert war, alſo L. Kerns Selbſtbildnis darſtellte, iſt leider nicht mehr aufzufinden.

Die griechiſche Göttin im Kaiſer-Friedrich-Muſeum in Berlin

Claude Anet ſchildert im „Petit Pariſien“ die Provenienz dieſer Statue und fordert ihre Auslieferung an Frankreich.

Kunſtdiebſtähle

In der Nacht vom 12.—13. November wurden durch Einbruch aus den Räumen der Galerie A. Blumenreich-Berlin folgende Bilder entwendet: Braith, Kühe aus brennendem Stall flüchtend; Stademann, Mondlandſchaft; Schreuer, Wirtshausſzene; Craen, Altholländiſches Obſtſtilleben; Grigorescu, Frau mit Spindel und Kinder am offenen Feuer; Schelfhout, Strandſzene. — Etwaige Mitteilungen ſind an die Adreſſe der geſchädigten Firma, Berlin W. 35, Blumes Hof 9 zu richten.

In Paris iſt im Louvre am 31. Oktober eine römiſche goldene Kette, die aus Phönizien ſtammt, geſtohlen worden. Die Diebe ſollen Verſuche gemacht haben, noch andere Gegenſtände zu ſtehlen.

Der Kunſtmarkt

Vom Londoner Kunſtmarkt

Das Verſteigerungsweſen iſt in England von jeher in ganz anderem Maße zu Hauſe geweſen als auf dem Feſtland. Die Verſteigerungen ſind da nicht Ereigniſſe, ſondern eine feſte Form des Geſchäftsbetriebes. Wer ſich irgendwelchen Gegenſtandes von einigem Wert, Kunſt oder nicht, entäußern will, der trägt ihn zum Auktionator. Vor allem aber iſt es die allgemein eingebürgerte Gepflogenheit, Hinterlaſſenſchaften jeder Art auf dem Verſteigerungswege aufzulöſen, die das Auktionsweſen in dauernder Blüte erhält. Die erſten Kriegsjahre mit ihrer Unſicherheit brachten zunächſt eine ſtarke Entwertung des Kunſtbeſitzes und damit eine Stockung in das

Treiben. Als der Krieg durch ſeine lange Dauer den Charakter eines Ausnahmezuſtandes zu verlieren begann, nahm zwar auch der Verſteigerungsbetrieb ſchnell wieder ſeine alten Formen an, vorläufig allerdings nur äußerlich. Da der Preisfall länger anhielt, als z. B. in Deutſchland, wurden wirklich wertvolle Objekte zurückgehalten, und was auf den Markt kam, war im großen und ganzen jene Mittelware, wie ſie aus den großen Vorräten der ungezählten Londoner Kunſt- und Antiquitätenhändler in ſtetem Turnus immer von neuem unter den Hammer kommt, um entweder gar nicht oder nur bis zu einer nächſten Verſteigerung den Eigentümer zu wechſeln. Bei dieſem kreislaufartigen Prozeß wirken die Verſteigerungen aber wie ein Sieb. Die begehrenswerteren Nummern werden allmählich herausgepickt und gehen in feſten Beſitz über; was übrig bleibt, ſind ſchließlich die ungangbare Ware und die alten Ladenhüter, die, wenn ſie nicht mit Verluſt verkauft werden ſollen, nun erſt ein paar Jahre hinter der Türe ſtehen müſſen, bevor ſie wieder angeboten werden können.

Inzwiſchen aber nötigten Geldbedürfniſſe, wie ſie vor allem als Folge der hohen Abgaben an den Staat auftraten, manchen Beſitzer zum Verkauf ſeiner Schätze; hat England doch einen großen Teil ſeiner ungeheuren Kriegslaſten durch direkte Steuern gedeckt. Auch die in den letzten Jahren ausgegebenen Anleihen, beſonders die mit koloſſaler Reklame inſzenierte „Siegesanleihe“, von deren Gelingen vorgeblich das Wohl und Wehe des britiſchen Reiches abhing (die aber trotzdem ſchließlich auf eine Enttäuſchung hinauslief), veranlaßten manchen Patrioten, ſeinen entbehrlichſten Lebensluxus, das iſt Kunſt, zum Auktionator zu tragen und dafür papierene Staatsſchuldſcheine in den Feuerſchrank zu ſchließen. Dazu geſellten ſich die durch den Krieg ſich häufenden Todesfälle, die durch die in England beſtehenden Erbfolgegeſetze wiederum zahlreiche Entäußerungen oder gänzliche Beſitzauflöſungen zur Folge hatten.

So kam es dann ſchließlich zu einer förmlichen Überflutung des Verſteigerungsmarktes bei zunächſt noch recht gedrückten Preiſen. Und nach menſchlichem Ermeſſen hätte das große Angebot ein noch weiteres Sinken der Werte zur Folge haben müſſen. Aber das Gegenteil war der Fall. Die Faktoren, die dem weiteren Preisfall nicht nur entgegenwirkten, ſondern ihn in eine Hauſſe verwandelten, waren dieſelben, wie ſie auch in Deutſchland beobachtet wurden: Neben der allgemeinen Entwertung des Geldes und den Bedürfniſſen der „New richs“ nach feudal anmutendem Luxus vor allem die Steuerfreiheit des Kunſtbeſitzes, die dieſen heute zu einer der begehrteſten Kapitalanlagen gemacht hat. Das alles mußte auch den Spekulationsgeiſt wieder neu beleben, und dieſer hat die Preiſe womöglich noch weiter in die Höhe getrieben. Nachdem es einmal ſo ſtand — das war etwa im Frühjahr 1918 —, konnte auch die mit koſtbarerern Objekten geübte Zurückhaltung fallen gelaſſen werden. Damit gehörten die Tauſendpfünder wieder zu den gewöhnlichen Tageserſcheinungen und der Markt war rehabilitiert.

Das neuerwachte Vertrauen in den Londoner Markt als internationalen Umſchlagsplatz manifeſtierte ſich auffällig in der Verſteigerung der bedeutenden Sammlung Drummond aus Montreal (Canada), die, unter Umgehung von New-York, im vergangenen Juni bei Chriſtie's ſtattfand. Allerdings mag hierfür letzten Endes vielleicht ein anderes Moment ausſchlaggebend geweſen ſein; in den Vereinigten Staaten wird ſeit Februar 1919 vom Verkaufspreis eines Kunſtwerks eine Steuer von 10% zugunſten des Fiskus erhoben. Davon profitiert nun London. Einer der großen amerikaniſchen Kunſthändler klagt denn auch bereits, daß ſeine Geſchäfte ſeit dieſer Maßnahme ſo gut wie ſtill ſtehen. Dies iſt natürlich übertrieben, wie gerade die Verſteigerung der Sammlung Drummond bewies, von der ein erheblicher Teil durch eben jene Händler wieder über den Ozean zurückgeleitet wurde, wie ja auch die koſtbarſten Stücke des aus den Zentralſtaaten abgeſchobenen Kunſtbeſitzes ſtetsfort denſelben Weg gehen. (U. a. vernimmt man, daß der Vermeer aus der Sammlung James Simon-Berlin bei H. C. Frick in New-York gelandet iſt.) Auch bei dieſen Transaktionen iſt London gewöhnlich Zwiſchenſtation.

Hinſichtlich des Umſatzes an Geldwerten kann ſich die Ende Juli abgelaufene Frühjahrs- und Sommerſaiſon des Londoner Verſteigerungsmarktes mit der beſten von vor dem Kriege meſſen, wahrſcheinlich hat ſie ſogar einen neuen Rekord aufgeſtellt. Auf jeden Fall hat die Zahl der abgehaltenen Verſteigerungen alles bisher Dageweſene übertroffen. Von Mai bis Juli hatten die großen Firmen, Chriſtie's, Sotheby's, Knight, Frank & Rutley an der Spitze (die letztgenannte allerdings nicht ausſchließlich Kunſt), faſt täglich ihre Verkäufe, oft zwei und mehr an einem Tag, manchmal gar zwei zu gleicher Zeit. Sollte über dieſe Auktionen im ſelben Maßſtab wie über die deutſchen Verſteigerungen berichtet werden, ſo wäre ein Vielfaches der durch jene beanſpruchten Spalten dafür erforderlich. Alles iſt auch nicht berichtenswert. Bei dem Groß-

betrieb wird viel mehr Spreu unter dem Weizen verhandelt, als auf dem Feſtland üblich iſt. In Amſterdam gibt es einen Händler, der bis vor kurzem in Londoner Verſteigerungen alle alten Gemälde, die nicht über 1 £ hinaufgingen — und das ſind immerhin nicht wenige —, aufkaufen ließ. In den Wagenladungen, die er ſo erſteigerte, fand ſich dann und wann ein Meiſter vierten Ranges oder ein alter Rahmen, der das ſonderbare Geſchäft hinreichend finanzierte; ein Teil wanderte zum Trödler auf den Wochenmarkt, und was auch für dieſen zu ſchlecht war, wurde — magaziniert; und dieſes, wie man verſichert, rieſenhafte Magazin iſt endlich auf die bei dem Brennſtoffmangel der letzten Jahre rationellſte Weiſe, nämlich im Ofen, liquidiert worden. Der Mann hat ſich dadurch um den Londoner Markt kein geringes Verdienſt erworben.

Quantitativ ſpielt übrigens von jeher in den engliſchen Verſteigerungen nicht der Artikel „Pictures", ſondern alte angewandte Kunſt die Hauptrolle: „Furniture" — unter dieſer Flagge wird ungefähr alles verkauft, was zu einer vornehmen Einrichtung gebraucht werden kann. Und zum Begriff des vornehmen Hauſes gehören in England, ähnlich wie in Frankreich, vor allem alte Möbel, echt oder nachgemacht. An dieſer eingewurzelten Manie ſind auch die reformatoriſchen Beſtrebungen eines Morris oder Crane praktiſch geſcheitert. Stammen die Gegenſtände aus einem bekannten Palace oder alten Landſitz, von Lord N. oder Earl Y., ſo erhöht das, unabhängig vom künſtleriſchen Rang, den Handelswert erheblich. Der Umſtand, daß auch die amerikaniſchen Käufer für dieſes perſönliche Moment viel übrig haben, macht es erſt recht zu einem preisſteigernden Faktor.

Nicht dieſen in ihrer ſteten Wiederholung eintönigen Maſſenverkäufen verdankte die abgelaufene Saiſon aber ihren Glanz, ſondern den Verſteigerungen geſchloſſener Sammlungen von hohem Gehalt, wie ſie ſeit 1914 in England nicht mehr auf den Markt gekommen waren. Neben der bereits genannten Verſteigerung Drummond, die mit ihren über £ 150000 (für nur 200 Nummern) an der Spitze ſteht, muß vor allem erinnert werden an den Verkauf der berühmten Sammlung mittelalterlicher Miniaturen von H. Yates Thompſon (über £ 50000 für 30 Nummern), die kleine Porzellanſammlung von R. M. Wood (£ 25000), die Silberſammlung des Earl of Home (über £ 38000) und die Verſteigerung L. Neumann (über £ 128000).

Und die Ankündigungen für die einſetzende Winterſaiſon laſſen vorausſehen, daß es vorläufig im ſelben Stile weitergeht. H.

Bevorſtehende Verſteigerungen

Eine Chodowiecki-Verſteigerung

Wie bereits kurz mitgeteilt, ſoll vom 10. bis 13. Dezember bei C. G. Boerner in Leipzig eine Chodowiecki-Sammlung verſteigert werden, die ſeit langem allen Sammlern dieſes Meiſters als nicht zu übertreffendes Vorbild an Vollſtändigkeit bekannt iſt. Frau M. Stechow hat 30 Jahre ihres Lebens faſt ausſchließlich damit zugebracht, die Werke dieſes ſo fruchtbaren Künſtlers in ihrem ſchönen Heim zu vereinigen, und welch erſtaunlicher Erfolg ſolch ſelten zielbewußtem Sammlereifer beſchieden ſein kann, davon legt der umfängliche, muſterhaft ausgeſtattete und ſorgfältig gearbeitete Katalog auf jeder Seite Zeugnis ab.

Man kann über die künſtleriſche Qualität der Chodowieckiſchen Radierungen verſchiedener Anſicht ſein. — Der etwas überſchwänglichen Wertſchätzung der achtziger und neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts iſt eine kritiſchere Beurteilung gefolgt, die dem Künſtler Schwung und Phantaſie abſpricht und in ihm einen trockenen, pedantiſchen Spießbürger erblickt, der in dem rationaliſtiſchen, ſelbſtgenügſamen Berlin Nicolais das ſeiner Natur und Veranlagung gemäße Milieu fand. Auch das etwas gar zu geſchäftsmäßige Gebahren des Künſtlers, in das uns die hie und da veröffentlichten Briefe lehrreiche Einblicke gewähren, leiſtet der leiſe ablehnenden Kritik namhafter Forſcher Vorſchub.

Dennoch, auch der kritiſch gefeſtigte wird beim Beſchauen dieſer reichen Sammlung genötigt ſein, ſein Urteil einer Reviſion zu unterziehen. Es iſt doch ein großes Können, das uns dieſe kleinen Figuren ſo greifbar und plaſtiſch mit ſo viel Grazie und Laune hinſtellt. Allerdings, man muß die Atzdrucke, die in dieſer Sammlung in einzigartiger Fülle vertreten ſind, ſtudieren. Chodowiecki hat ſeine Platten, wohl um ſie widerſtandsfähiger für die meiſt großen Kalenderauflagen zu machen, zu ſtark überarbeitet, ſo daß die feinen Einzelzüge in den ſpäteren Drucken, wie man ſie im Handel antrifft, verſchwunden ſind und das Ganze oft ſteif und unlebendig wirkt. Die großen Seltenheiten aus Chodowieckis Frühzeit, Die Ankunft der Franzoſen, Le passe dix, Die vier Damen am Fenſter und Der kleine L'hombretiſch ſind natürlich alle in ausgewählten Drucken vertreten. Vom Cabinet d'un peintre liegen mehrere herrliche Atzdrucke vor. Die berühmte Folge zu Leſſings Minna iſt in fünf Exemplaren der verſchiedenen Abdrucksgattungen vertreten. Ein Exemplar, vielleicht das einzige bekannte, hat

die Randeinfälle, die der Künstler hier zum erstenmal den Probedrucken beigegeben hat. Das sind nur einige Proben aus den vielen Seltenheiten des radierten Werkes, die der Sammler in dieser Versteigerung erwerben kann.

Den Radierungen gehen voraus einige der so gesuchten Miniaturen und Emaillemalereien, mit denen der Künstler sich zuerst einen Ruf geschaffen hat. Diese reizvollen Kleinmalereien und die große Menge von Zeichnungen stammen zum Teil aus der berühmten Sammlung von Chodowieckis Nachkommen du Bois-Reymond. Wie denn überhaupt die Menge und Qualität des Zusammengebrachten zum Teil nur durch das ungewöhnliche Glück der Sammlerin zu erklären ist, der es gelang, außer der Engelmannschen Sammlung die Bestände mehrerer Sammlungen aus der Chodowieckischen Familie mit der ihren zu vereinigen. — Es ist zu hoffen, daß auch die staatlichen Sammlungen von dieser seltenen Gelegenheit, ihre Chodowieckiwerke zu ergänzen, reichlich Gebrauch machen. v. R.

Berlin

Nach längerer Pause läßt Max Perl vom 25.—27. November wieder einmal eine größere Bücherssammlung von einiger Bedeutung versteigern. Vor allem werden Sammler französischer und deutscher illustrierter Werke des 19. Jahrhunderts auf ihre Kosten kommen. Bertall, Daumier, Gavarni, Johannot, Menzel und Richter sind mit einigen ihrer Hauptwerke vertreten. Begehrenswert sind aber auch einige „Erstausgaben" deutscher Literaturwerke, die schönen Originalausgaben der Schriften Friedrichs des Großen mit Vignetten von G. F. Schmidt und J. W. Meil, Bodonidrucke und eine kleine Sammlung schöner Einbände des 18. Jahrhunderts. Auch eine große Anzahl der bei derartigen Versteigerungen fast unvermeidlichen Luxusdrucke werden kauflustigen Sammlern angeboten.

Die berühmte Sammlung des Herrn Fritz v. Ganz, Frankfurt a. M., von deren bevorstehender Versteigerung in den letzten Jahren bereits mehrfach die Rede war, soll nun endgültig im Februar 1920 durch Paul Cassirer und Hugo Helbing in Berlin zur Auktion kommen.

Vom 2.—4. Dezember kommen in Rudolph Lepke's Kunst-Auktions-Haus, Berlin W. 35, Antiquitäten aus Berliner u. a. Privatbesitz zur Versteigerung. Neben Gemälden, Stichen, Möbeln, Waffen und Kleinkunst aller Art sind vor allem eine Anzahl schöner Stoffe, Stickereien und Gewebe orientalischer und ostasiatischer Herkunft und Teppiche zu erwähnen. Ferner größere Bestände an Fayencegeschirr und hochwertiges Porzellan, darunter Berliner, Meißner und andere Gruppen und Figuren; neben den bekannten deutschen Manufakturen ist auch Ostasien gut vertreten, dazu eine kleine Sammlung von Miniaturbildnissen, meist aus dem 18. und Anfang 19. Jahrhundert.

Köln

Das Kunstauktionshaus Math. Lempertz bringt vom 25.—29. November zwei archäologische Sammlungen zur Versteigerung. Es handelt sich um die fränkische Sammlung des Freih. Geyr von Schweppenburg-Hönningen und um die Sammlung römischer Altertümer aus dem Besitze des Herrn Ernst Reimbold-Köln. Die Sammlung Geyr enthält Funde aus der Frankenzeit, in erster Linie Goldschmuck, Fibeln, Arm- und Halsreife und Ringe, silbertauschierte Waffen und Zierstücke. Die römische Sammlung Reimbold erhält Bedeutung durch ihre Gläser und Töpferarbeiten. Sie umfaßt eine umfangreiche Sammlung rheinisch-römischer Gläser, denen sich die Abteilung der formvollen syrischen Gläser ergänzend anschließt. Unter den Lampen und Barbotino-Arbeiten finden sich gute Stücke, ebenso unter den Bronzen.

London

Christie's versteigern am 26. November eine Sammlung von Porzellan, italienischen Fayencen, Bildwerken (Houdon, Clodion, Marin, Coysevox) und Gobelins; unter den letzten ragt ein großer Beauvais-Teppich nach einem Entwurf von Boucher hervor. Die Kunstwerke stammen aus dem Besitz von Sir Philip Sassoon, Countess Rocasavage u. a. — Am 28. November folgen Gemälde und Aquarelle neuerer, hauptsächlich englischer Meister, u. a. aus der Sammlung des Earl Brassey.

Durch Knight, Frank & Rutley kommen vom 10.—12. Dezember die Bestände von Rushbrook Hall bei Bury St. Edmunds unter den Hammer, alte Möbel, wertvolle Gobelins und Gemälde alter Meister, worunter van Dyck, Lely, Lawrence, Gheraerts, Zucchero und Bilder der holländischen Schule. H.

München

Am 29. November gelangen in der Galerie Helbing die Nachlässe Baron Huppmann-Valbella †, Dresden, Prof. F. Foreſt †, Dresden und anderer Privatbesitz zur Versteigerung. Der ungefähr 300 Nummern umfassende Katalog enthält im ersten größeren Teil Gemälde alter Meister; vertreten sind holländische, italienische und vor allem deutsche Schulen. Den zweiten Teil bilden Arbeiten von Meistern des frühen und späten

19. Jahrhunderts. Am Schluß folgen einige Zeichnungen und Stiche. Aus der reichen Auswahl deutſcher Arbeiten, es finden ſich darunter vor allem Werke der Augsburger, fränkiſchen und ſächſiſchen Schule, vor allem die Porträts des Nürnberger Johann Juſtus Preisler, ferner Bildnis einer Patrizierin, Bildnis eines Bürgermädchens und ein Schweſternbildnis, außerdem eine Kreuzabnahme Frans Frankens und ein Stilleben von Johann Wink. Die italieniſche Schule iſt mit Arbeiten aus Bologna, Florenz und Mailand vertreten. Die niederländiſche und holländiſche Schule bringt neben einer reichen Zahl guter Bilder Arbeiten von Baudewyns und Droochslot. Unter den Meiſtern des 19. Jahrhunderts finden ſich Namen wie Daubigny, Geiſt, Kaufmann uſw. Einige Zeichnungen und Stiche, dabei ein Aquarell von A. Achenbach und zwei Zeichnungen in der Art des Tiepolo bilden den Schluß des 16 Tafeln umfaſſenden Kataloges, der durch die Galerie Helbing zum Preiſe von M. 4.— zu beziehen iſt.

Stuttgart

Im Reſidenzſchloß zu Stuttgart findet vom 23. bis 26. November d. Js. unter Leitung des Kunſthändlers Felix Fleiſchhauer eine Verſteigerung von Gemälden, Bronzen, Vaſen, Teppichen, Porzellanen, altertümlichen und modernen Möbeln ſtatt. Sämtliche Stücke ſtammen aus königlichem Beſitz und wurden, ſoweit ſie nicht älteren Datums ſind, großenteils unter der Regierung König Wilhelms I. und König Karls erworben. Ein großer Teil der großen Kunſtgegenſtände trägt ſpezifiſch ſchwäbiſchen Charakter. Neben der württembergiſchen iſt, in Erinnerung an die feinſinnige Königin Olga, die ruſſiſche Kunſt ſtark vertreten. Ein großer Teil der Kunſtgegenſtände iſt erkennbar ſigniert; Gemälde und Stiche ſind großenteils mit Originalrahmen, zum Teil geſchnitzten Rahmen, verſehen.

Verſteigerungsergebniſſe

Leipzig

Es iſt charakteriſtiſch für den Mangel an guter Ware auf dem Büchermarkt, daß die Verſteigerung einer keineswegs bedeutenden Sammlung älterer Literatur aus einer ſüddeutſchen Schloßbibliothek, die Oswald Weigel am 21. Oktober in Leipzig veranſtaltete, eine Menge kaufluſtiger Sammler und Händler, darunter I. Baer & Co., Gilhofer & Ranſchburg, Graupe, Halle, Hierſemann, Speyer & Peters u. a. nach Leipzig gelockt hat.

Vielleicht trug zu dieſer im Verhältnis zum Gebotenen faſt verwunderlich anſehnlichen Verſammlung die ungewöhnlich ſchöne äußere Erhaltung der Bibliothek bei, die anſcheinend durch viele Jahrhunderte ein unberührtes geruhſames Leben in den Sälen eines Schloſſes geführt hat. — Von den ſo geſuchten Holzſchnittbüchern des 15. Jahrhunderts brachte es die keineswegs beſonders ſeltene erſte lateiniſche Ausgabe von Brants Narrenſchiff (Baſel 1497) auf 2600 M. (Graupe), während ein früher Nachdruck der deutſchen Ausgabe (Augsburg 1495) ſchon für 1400 M. zugeſchlagen wurde (Halle). Die große Maſſe der Bibliothek beſtand aus meiſt weniger intereſſanten hiſtoriſchen und juriſtiſchen Werken des 16. Jahrhunderts, die, bis auf das Konſtanzer Konziliumsbuch (Augsburg, Steyner 1536; 1000 M., Baer & Co.) und Stumpffs Schweizer-Chronik (Zürich 1548; 1150 M., Speyer & Peters), keine beſonderen Preiſe erreichten.

Eine kleine Kollektion ſchöner Einbände, meiſt aus dem 18. Jahrhundert, war natürlich heiß umſtritten und erzielte teilweiſe recht anſehnliche Preiſe. Für alles Einzelne ſei auf die Mitteilungen in den Verſteigerungsergebniſſen hingewieſen.

Die Kunſthandlung Karl Haberſtock :: Berlin W 9
Bellevueſtraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Eſplanade im erſten Stock)
ſucht zu kaufen: Werke großer alter Meiſter
Gemälde, Plaſtiken und Stiche, ſowie erleſene Erzeugniſſe des Kunſtgewerbes, Gobelins, Porzellane, Möbel, Bronzen, Silber uſw., auch ganze Sammlungen
Für den Nachweis ſolcher Werke zahle ich unter Zuſicherung ſtrengſter Verſchwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

München

Die altbekannte Firma J. Drey junior, die sich hauptsächlich mit kunstgewerblichen Antiquitäten befaßte, beabsichtigt ihren Interessenkreis auch auf die bildende Kunst auszudehnen. Kürzlich ist eine Sammlung niederländischer und altdeutscher Bilder in ihren Besitz übergegangen.

Unter der Firma Studio für Architektur und Innendekoration hat Architekt Schmidt-Annaberg, Karolinenplatz 5, ein neues Unternehmen eröffnet, das seiner Hauptaufgabe der Projektierung und Durcharbeitung aller entsprechenden künstlerischen Bauaufgaben auch dadurch gerecht zu werden sucht, daß es in einer ständigen Ausstellung ausgewählte Stücke antiken Mobiliars vorführen will. Diese sollen ständig wechselnd zu geschlossen wirkenden Raumausstattungen zusammengefaßt werden.

Neue Kataloge

C. G. Boerner, Leipzig. Sammlung M. Stechow, Berlin. Daniel Chodowiecki (Miniaturen, Originalzeichnungen, Handschriften, Das radierte Werk). 12 Tafeln.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Verlagskatalog: Kunst und Kunstgeschichte, Länder- und Völkerkunde, Geschichte und historische Hilfswissenschaften. Katalog 474. Buchgewerbe: Buchdruck u. Buchhandel, Graphische Künste und Druckverfahren, Buchausstattung, Originaleinbände, Bibliographie, Zeitschriften zum Teil aus der Bibliothek des Fachschriftstellers Theodor Goebel, Stuttgart.

Catalogue de la **Collection Goudstikker** d'Amsterdam. Exposée dans les localités du Schilderkundig Genootschap „Pulchri Studio" Lange Voorhout 15, La Haye. Der Katalog, auf feinem Bütten in französischer Sprache gedruckt, ist mit 20 Lichtdrucktafeln ausgestattet und mit größter Sorgfalt ausgeführt (vgl. S. 744).

Hugo Helbing, München, Wagmüllerstr. 15. Versteigerungskatalog. Ölgemälde moderner Meister aus vorwiegend süddeutschem Privatbesitz (31 Tafeln).

Rudolph Lepke, Kunstauktionshaus, Berlin W 35, Potsdamer Str. 122a—b. Alte Gemälde, Antiquitäten aus einem schlesischen Schloß und anderem Besitz. Porzellansammlung Dr. Heinr. Rose, Wiesbaden.

Lipsius & Tischer, Antiquariat, Kiel, Falckstr. 9. Kieler Bücherfreund Nr. 46. Deutsche Sprache u. Literatur nebst Übersetzungen — Fremde Literaturen — Geschichte, Geographie, Reisen — Kunst, Musik, Architektur — Naturwissenschaften, Technik, Medizin — Philosophie, Theologie, Pädagogik — Rechts- und Staatswissenschaft — Politik.

Max Perl, Buchhandlung u. Antiquariat. Berlin SW, Leipziger Str. 89. Sammlung von interessanten und wertvollen Büchern. Deutsche und fremdländische Literatur — Illustr. Bücher des 16.—19. Jahrh. — Schöne Einbände — Kulturgeschichte — Kuriosa — Topographie — Ansichten — Varia — Luxusdrucke und Kunstpublikationen.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **23**	4. Dezember	Heft **23**	29. November
„ **24**	18. Dezember	„ **24**	12. Dezember
„ **1** (XII. Jahrg.)	8. Januar 1920	„ **1** (XII. Jahrg.)	2. Januar 1920
„ **2**	22. Januar	„ **2**	16. Januar

Diesem Hefte liegt je ein Prospekt von RICH. CARL SCHMIDT & Co., BERLIN W, und von RASCHER & Cie., ZÜRICH, bei. Wir empfehlen dieselben besonderer Beachtung.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Nolde ◇ Pechstein

SONDER-AUSSTELLUNG
von 100 Lithographien und Radierungen Emil Noldes
und 40 Gemälden und Zeichnungen Karl Pechsteins
aus den Jahren 1908—1919

KATALOG AUF VERLANGEN

Galerie Arnold, Dresden, Schloßstr. Nr. 34

Alte Gemälde und Antiquitäten
aus einem schlesischen Schloß
und andere Beiträge
Porzellan des 18. Jahrhunderts a. d. Sammlung Dr. Heinr. Rose-Wiesbaden
Sammlung von 49 Glaspokalen aus Berliner Privatbesitz
KATALOG 1839
mit 68 Abbildungs-Tafeln M. 20.—
VERSTEIGERUNG:
25./26. November 1919

Antiquitäten und alte Gemälde
aus Privatbesitz
ILLUSTRIERTER KATALOG 1840
VERSTEIGERUNG:
2./4. Dezember 1919

Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus
Berlin W 35, Potsdamer Straße 122a/b

Kunst-Auktionshaus

Rud. Bangel

Frankfurt a. M. ✓ Neue Börse

Sammlung Poliack, Würzburg
Süddeutscher Museumsbesitz

✓

Gemälde

meist holländischer Meister

Antike Möbel ◇ Arbeiten in Silber
Bronze ◇ Holz ◇ Elfenbein ◇ Porzellan
Handschriftl. Urkunden ◇ Alte Bücher
Wertvolle Figurale ◇ Perserteppiche

✓

Versteigerung: 3. bis 4. Dezember 1919
Illustrierter Katalog 991

Maurice de Vlaminck

Von DANIEL HENRY
Mit 5 Abbildungen

In weiten Bogen windet ſich die Seine, die Paris verläßt. Erſt umſpült ſie den Bois de Boulogne. Da tauchen noch freundliche Bäume ihre Wurzeln ins Waſſer. Bei Suresnes beginnt die ſchwarze Landſchaft. Wie ein Klotz hingeworfen iſt der Mont Valérien: an ihm kleben, ſchaurig rauchend, Schlote über kubiſchen Hallen. Um ihn krümmt ſich der Fluß, an Asnières, an Nanterre vorbei, gebeugt unter raſſelnden Brücken. Und wo der Halbkreis endet, wo der Fluß nach Weſten ſich wendet, dem Meere zu, da ſchmiegt an des Mont Valériens Hang ſich Rueil, und Chatou ſchützt im Grün der Gärten ſeine weißen Villen, am andern Ufer. Hier tritt die Seine ins Freie, aufs Land. In Chatou iſt André Derain geboren, in Rueil Maurice de Vlaminck.

Ein rauher Fläme der Vater. Den „alten Eber" hieß ihn wohl der Sohn. Franzöſin die Mutter. Ein Rieſe von Geſtalt der Sohn. Flachshaarig, mit waſſerblauen Augen. Gemalt hat er von Jugend an. Sehr früh ſchon lernte er Derain kennen. Mit ihm ſchafft er gemeinſam. Lange Tage froher Arbeit, im Freien. Vor jeder Flußkrümmung pflanzen die Staffelei ſie auf. Tage auch und Nächte jugendlichen Übermuts. Schrecken

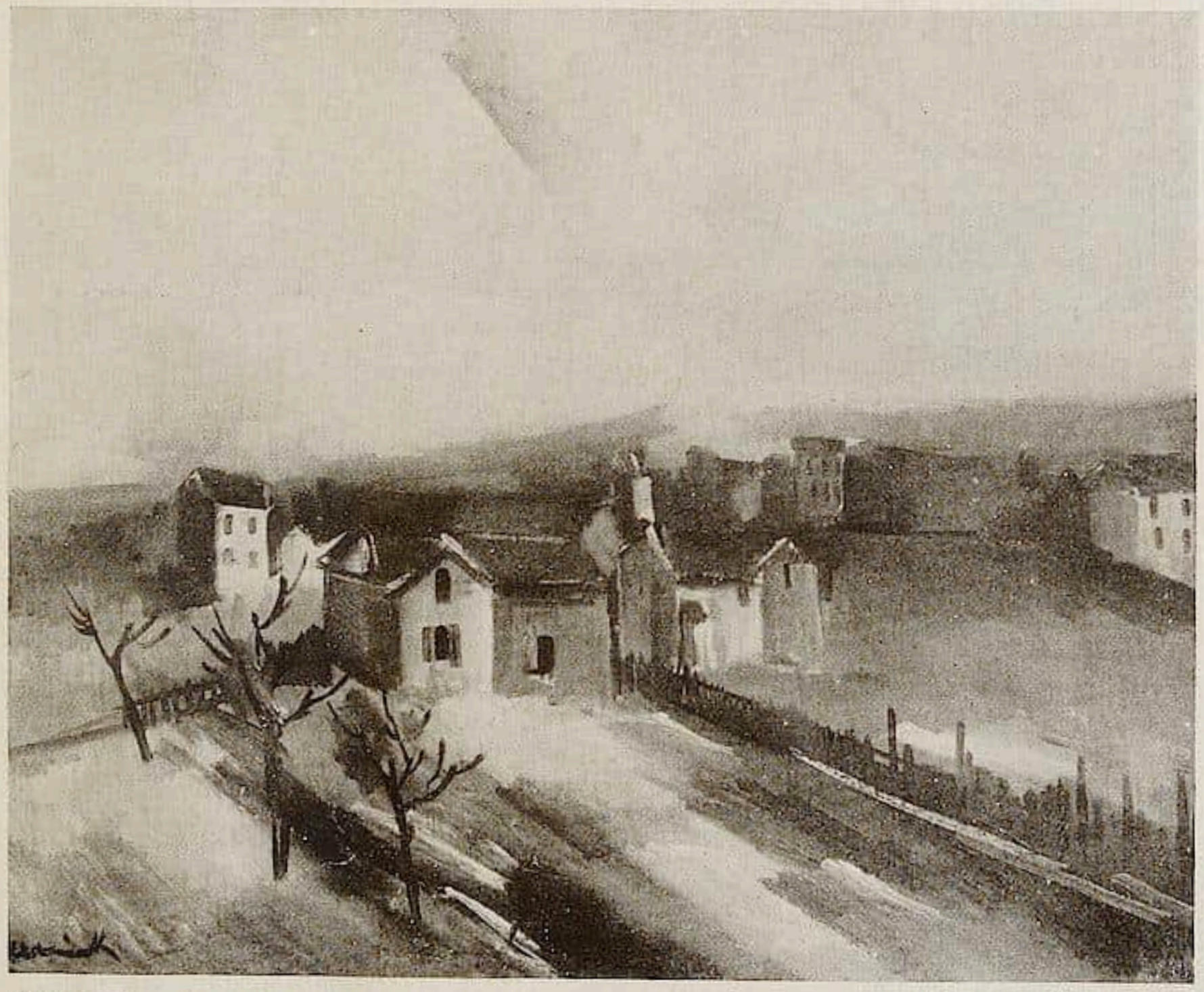


Abb. 1. Maurice de Vlaminck. Am Hügelhang von Rueil.
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim-Düſſeldorf.

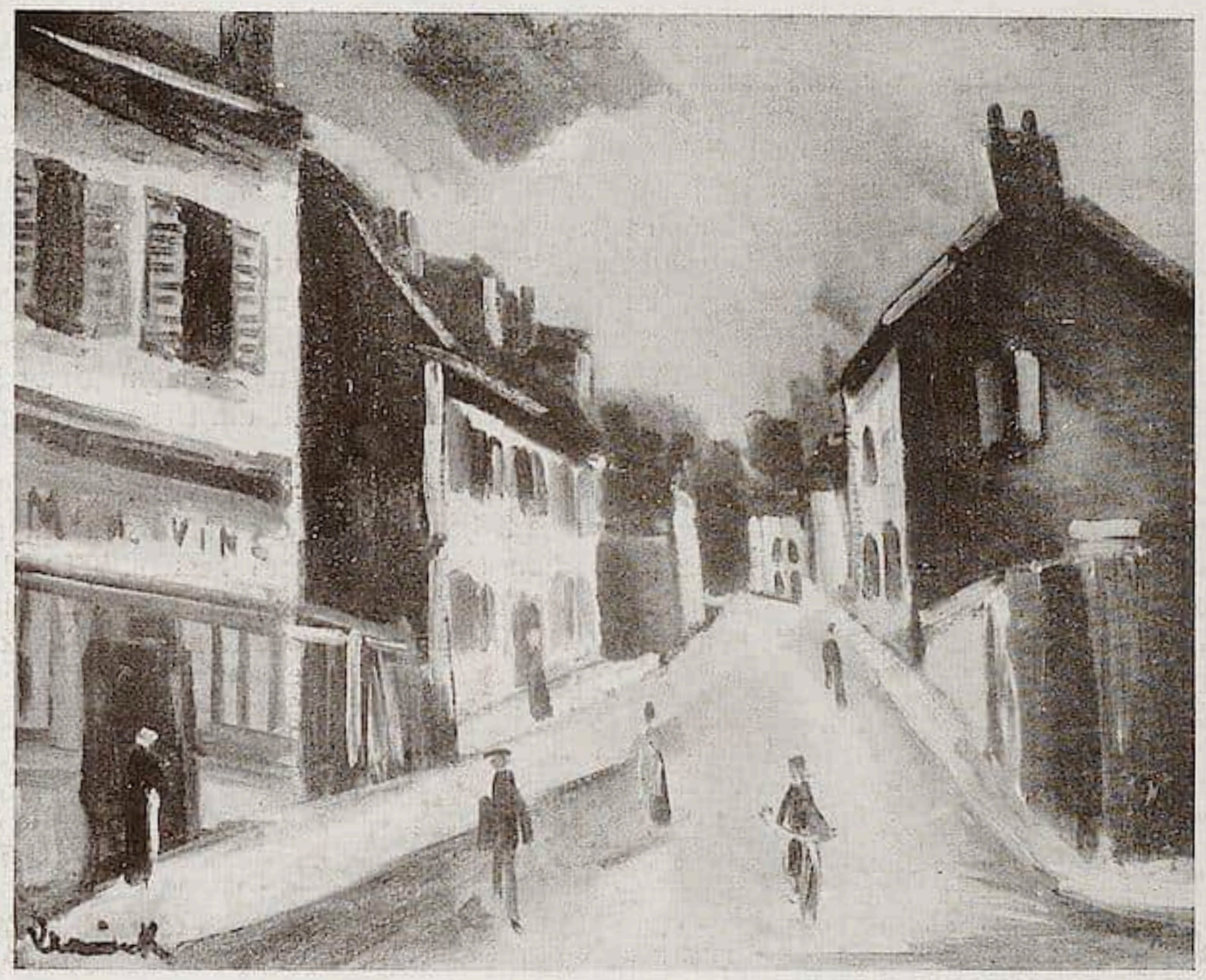


Abb. 2. Maurice de Vlaminck. Platz in Saint Michel.
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim-Düsseldorf.

und Entrüstung der Bewohner Chatous, wenn schleppenden Schritts stolpernde Droschkengäule Wagenladungen von johlenden Dirnen am frühen Morgen über die Brücke zogen, aus Montmartres Kneipen entführt von den beiden Malern . . . Der monströse Phallus aus Pappe, greulich bemalt, der hinter dicken Bäumen hervorlugend, Bauernmädchen in wilde Flucht jagte . . . Und jene Krawatte aus Holz, blau mit gelben Tupfen, von der Apollinaire sagte, sie diene Vlaminck als Schutz- und Trutzwaffe bei Überfällen nächtlicher Strolche.

Kam dann der Zwang der Kaserne. Drei lange Jahre. Ein ungebärdiger Soldat war Vlaminck. Anarchisten schalt ihn der Vorgesetzten Zorn. Aus der Kaserne trat Vlaminck, ein Mann.

Schon vorher hatte er sich verheiratet. Nun galt es, die Seinen zu ernähren, denn wenige noch kauften, um ein Butterbrot, seine Bilder. Da machte er sich mutig daran, sein musikalisches Talent auszunützen, Im Orchester eines Tingeltangels spielte er, jeden Abend. Damals schrieb er auch seine drei Romane. „D'un lit dans l'autre", „Tout pour ça", „Ames de mannequins" hießen sie. Voll sind sie von Naivetäten. Und doch: aufblitzt von Zeit zu Zeit ein Etwas, vor dem man staunend stutzt, in diesen Hintertreppenromanen. Eines dieser Bücher ist schon zum Bibliophilenschatz geworden: Derain begleitete es mit starken Zeichnungen. Wenn so Arbeit der Nächte die Notdurft fristete, so galt des Tages Werk berauschendem Schaffen.

Wie sie auf ihn einstürmten, all die Bilder, die seine Heimat ihm bot! Schicksal ist stets für Vlaminck die Seine geblieben. Nicht satt sehen, nicht satt malen kann er sich

Abb. 3. Maurice de Vlaminck. Die Kirche im Tal.
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim-Düsseldorf.

an ihr. Ihr entlang wandert er, auf ihr schwimmt sein Boot. Duzbrüder sind ihm alle Bootsleute, Schiffer und Fischer.

In den Jahren 1903 und 1904 entstehen die ersten Werke, in denen Vlaminck seine ganze Eigenart frei ausdrückt. Daß Vlamincks Kunst van Gogh fortsetzt, darüber kann kaum Zweifel herrschen. Ein grundverschiedenes Temperament zwar, kein Melancholiker ist er wie der Holländer, sondern ein lebensfroher, fester Fläme. Und von Ähnlichkeit zwischen beider Bilder kann man nicht reden. Aber van Gogh war für Derains und Vlamincks Jugend wegleitendes Gestirn gewesen. Von ihm lernte Vlaminck eine Art der Pinselführung, die er zur seinen machte. Van Gogh ist dieses Autodidakten Meister gewesen.

Düster sind jene Bilder um 1904. Da dröhnt ein glänzendes Schwarz gegen grobes Blau und dichtes Weiß. Dunkel stehen Suresnes Fabriken an stumpfen Wassern. Dann erhellt sich die Palette. Das ist die Zeit, wo die Freunde Vlaminck und Derain Matisse und die Seinen kennen lernten, in den gemeinsamen Ausstellungen der „Indépendants". Die Zeit, wo man „durch die Farbe das Licht ausdrücken wollte". Nun grellt ein Rot neben strahlendem Gelb, trotzt fettem Blau und Weiß. Die Brücke von Chatou spannt sich metallen über hellen Segeln. Bäume begrenzen straff das Bild.

Das Jahr 1907 kommt: Grenzstein der Kunstgeschichte. Da dämmerte erleuchtend ein paar Malern Cézannes wahres Wesen. Das Wissen vom Aufbau, von des Gemäldes gesetzmäßiger Gliederung, kam über sie. Da schufen Picasso und Braque den Kubismus. Derain rang mit der Natur, in sein Werk sie zu zwingen, in seine Form

Abb. 4. Maurice de Vlaminck. Straße in Port Marly.
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim-Düsseldorf.

sie zu modeln. Mühelos aber und ohne Kampf empfing Vlaminck das neue Wissen. Wo konnte ihm Zwist drohen mit der Natur? Fühlte er sich nicht eins mit ihr, wenn mit seiner Leinwand vor der Landschaft er saß? Ging nicht in dieser Landschaft er auf? Er floß mit den Wassern, reckte gen Himmel sich mit den Pappeln, wogte mit den wandernden Wolken. So bringt das neue Wissen nicht viel Neues ihm. Fester nur verankert es seine Formen im Bilde: gewichtiger stehen gewurzelt seine Bäume, breitbeiniger stützen auf die Erde sich seine Häuser. Und das Zufallsmoment des Lichts wird ausgeschaltet: ein bleibendes Bild bietet er uns von seiner Landschaft. In breiten Arabesken baut nun das Gemälde sich auf, in dumpfen Harmonien tönt die Farbe. Jedes seiner Bilder ist ein Liebesgedicht. Sein liebes Seinetal singt es. Oder — Stilleben — ein paar traute Gegenstände: Tassen, Pfeifen, eine Flasche, Blumen. Die Bildnisse der Seinen. Dann kam bescheidener Erfolg. Ich habe einen Glücklichen gekannt: jenen Vlaminck, der in kleinen Häuschen mit den Seinen kampierte, droben im Wald bei La Malmaison, oder in Saint Michel ob Bougival, jenen Vlaminck, mit dem an langen Frühsommertagen auf unserem „Saint Matorel" Seineabwärts ich segelte. Tagsüber zog der aus, mit Begeisterung, eine neu entdeckte Flußwindung, ein Kirchlein irgendwo im Tale, eine Dorfstraße, zu malen. Kam abends heim, empfangen von der jauchzenden Freude der Kinder, der Hündin Fricka und der Ziege Bichette.

Was soll ich noch von ihm sagen? Daß ein paar kurze Reisen ihn nach London führten, nach Hâvre, Marseille und Martigues. Kurze Reisen: es zog ihn zurück nach Rueil, nach dem Seinetal. Und daß dann der Tag kam, wo seine Arbeit, wie die aller, unterbrochen ward vom Krieg. Heil kam er zurück, nahm seine Arbeit wieder

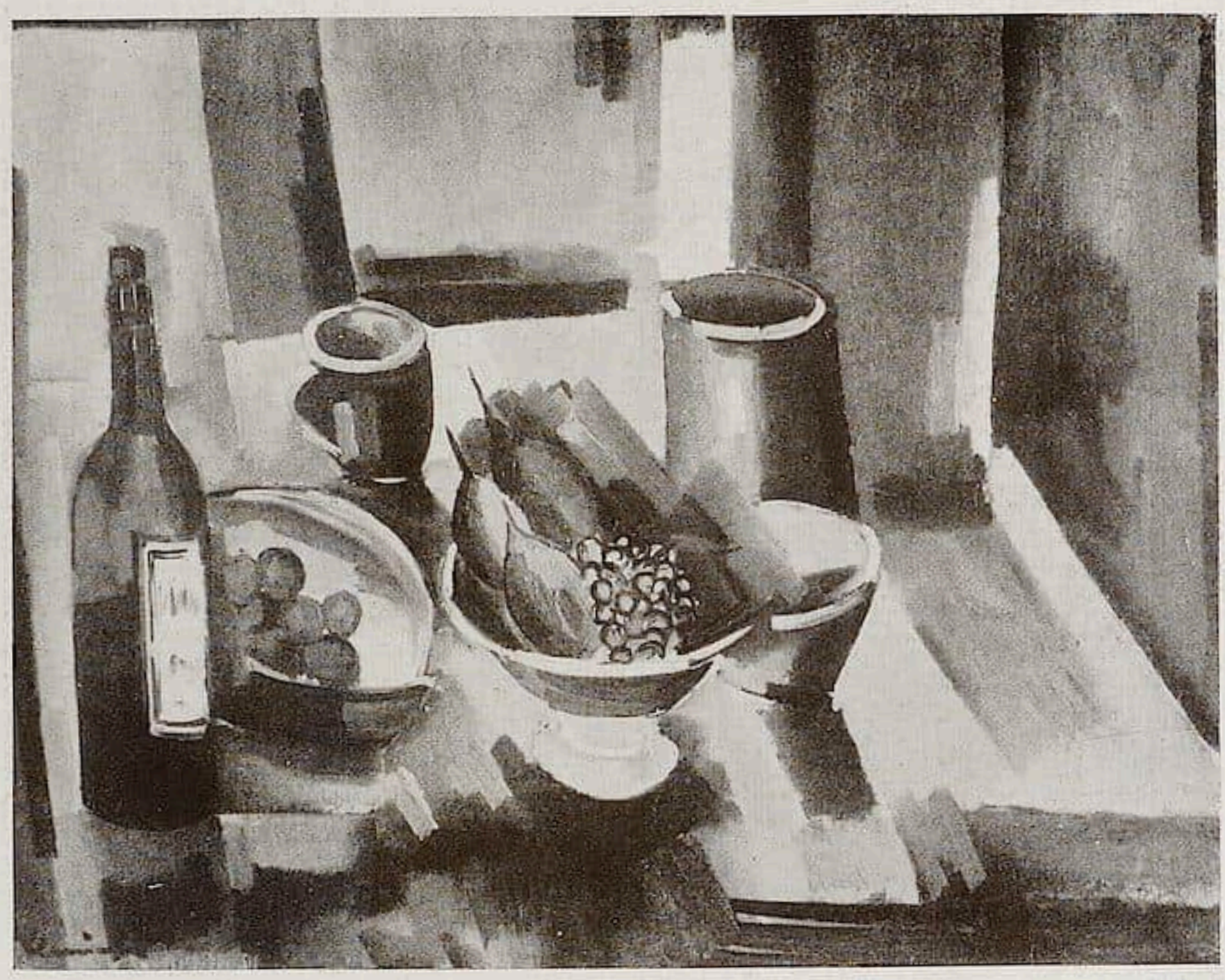


Abb. 5. Maurice de Vlaminck. Stilleben.
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim-Düſſeldorf.

auf. Wieder zieht er auf langen Landſtraßen mit ſeiner Leinwand unterm Arm. Wieder zeigt er uns im Bilde, was ſchön ihm ſchien in der Natur. Werke männlicher Reife beſchert er uns, voll doch von jugendlicher Kraft.

Ich liebe dieſen Maler und ich liebe ſeine Werke. Ein großes, ſtarkes Kind iſt er, das ſtaunend vor dem eigenen Werke ſteht. Als Maler aber — ja, iſt er denn ein Maler? Von den Tendenzen der Zeit ſprach ich und wie auf Vlaminck ſie wirkten. Wirkten denn ſie? Kaum wie der flüſternde Frühlingswind des Sees Oberfläche kräuſelt. Einer Naturkraft ähnlich ſchafft Vlaminck. Vergleichen möchte ich ihn mit einem jener Flußgötter, den die Alten bildeten, urgewaltig hingeſtreckt, im Arme die Urne, aus der der mächtige Strom bricht. So, in göttlicher Fülle, ſtrömt Vlamincks Kunſt. Kein Sich-Quälen, kein Mühen. Paradieſiſche Unbefangenheit. Ein Quellen, Fließen. Jeden Morgen iſt ihm neu ſeine Welt. So kann er ſtets verſchieden, anders ſie uns zeigen.

Nicht franzöſiſch iſt dieſe überſchwengliche Kunſt. In ihr ſchäumt der flämiſchen Ahnen Blut. Reiche, fette Flamenkunſt iſt dies. Über jedem Künſtler ſchwebt, unſichtbar und ſichtbar doch, ein Schutzheiliger. Oder ſoll ich's ſein Urbild nennen im Sinne der platoniſchen Idee? Ingres iſt des ſtrengen André Derain Heiliger. Über Picaſſo ſchwebt Grecos fanatiſch flammende Geſtalt. Über Braque Jean Baptiſte Chardins liebliche Demut. Maurice de Vlamincks Schutzheiliger nennt ſich Peter Paul Rubens.

George Groß: Der Abenteurer

Von WILLI WOLFRADT
Mit 1 Abbildung

Der Futurismus iſt die echte Ausgeburt eines zyniſchen Zeitalters, der Gegenpol des Lyrismus, die letzte Konſequenz des Impreſſionismus. Das heißt: nicht nur, was das in Ruhe auf der Gegebenheit weilende Auge auffängt, ſondern die Summe aller Eindrücke der Sinne und Nerven, das ganze wüſte Konzert der Wahrnehmungen und Aſſoziationen, das ſchrille Durcheinander des Einſtürmenden wird feſtgehalten, aus ſeiner Vielteiligkeit das Geſtaltungsgeſetz gewonnen, ſein alle Melodie zerkreiſchendes Chaos zum Melos gemacht. Schaut man heute auf den Impreſſioniſten verächtlich hernieder als auf einen Augenden, auf einen Valeur-Reporter, auf einen Delikateſſenjäger von Gnaden der Natur, als auf einen Reflektor, deſſen Antriebe nicht in ihm, ſondern im Außen lokaliſiert ſind, ſo gilt alles das (was oft überſehen wird) erſt recht vom Futuriſten, der ſeine Eindrücke nur nicht lediglich auf optiſchem Gebiete ſammelt, ſondern der Gegebenheit mit allen Organen zu Leibe rückt, ihre Geräuſche, Gerüche, Geſchmäcke ſchluckt, den Sinn der Erſcheinung auf ihren Eindruck abfärben läßt, das Material von Erinnerungen, Deutungen und Verbindungen, wie es die Gegebenheit jenſeits der rein ſinnlichen Eindrücke anbietet, einbezieht und zu der Impreſſion den Ausdruck ihrer Wirkung, der ausgelöſten Empfindungen, das zwar nicht in einem optiſchen, wohl aber in einem temporären, ſpirituellen oder dialektiſchen Zuſammenhang mit dem Eindrucksmoment Stehende hinzunimmt. Der Futurismus iſt keineswegs un- oder übernaturaliſtiſch, obſchon das die Programmatiker unter den Futuriſten wohl ſelbſt behauptet haben. Das kann nur behaupten, wer noch nicht erkannt hat, daß die Natur ſelbſt futuriſtiſch iſt, d. h. daß wir nichts mit den Augen wahrnehmen können, ohne daß uns ein Schwall von Empfindungen aus anderen Sinnesbezirken und daran ſich anknüpfenden Aſſoziationen entgegenſchlägt. Wer behauptet, der ſogenannte Naturalismus gebe die Naturgegebenheit nachahmend wieder, der ſcheint von der Erkenntnis der Welt als unſerer Vorſtellung noch nicht berührt zu ſein. Der ſogenannte Naturalismus iſt vielmehr eine ausgeſprochen abſtrahierende Kunſtweiſe, denn er gibt einen General nicht wider, wie ihn die vom optiſchen Eindruck ausgelöſte Vorſtellung uns zeigt, nämlich blutbeſprengt, im Angſtſchweiß von Landkarten träumend, alles um ſich her in Automaten verwandelnd, Handhaber von tauſendfachem Schickſal, Narr einer Glorie (womit ich nun nicht ſagen will, daß eine andere Vorſtellungskraft ihn nicht anders ſehen kann und ſtatt Kanonendonner eher Reden und Gläſerklingen in ſein Porträt hineinzubringen hätte), ſondern er abſtrahiert kühn von allem, was den natürlichen Eindruck über die Grenzen des rein optiſchen Eindrucks erweitert, er unterſchlägt die natürliche Gegebenheit zugunſten einer reduzierten Nur-Optik. Dieſe Reduktion oder Abſtraktion iſt notwendig, um in und unter der ſcheinbaren Spiegelung des Gegebenen einer Idee Ausdrucksmöglichkeit zu verſchaffen. Der Umriß des menſchlichen Körpers beiſpielsweiſe hat ſeine eigentümliche Melodie. Wollte man naturaliſtiſch im richtigen Sinne dieſes ſtets falſch gebrauchten Wortes den nackten Menſchen darſtellen, ſo müßte man ſeinen Schweißgeruch, ſeine tapſige Unbeholfenheit, ſeine dunklen Lüſternheiten, ſeine Erinnerungen an andere nackte Leiber etwa mit zum Ausdruck bringen. Oder wenn nicht gerade das, ſo eben doch dergleichen. Aber mit alledem verfehlte man die Melodie ſeiner Silhouette, wenigſtens in ihrer abſoluten Reinheit, die zwar das Leben nicht kennt, die aber wohl Gegenſtand der Kunſt ſein kann. Im Impreſſionismus ging die Kunſt (geht ſie immer wieder) auf die Baſis einer optiſch reduzierten Natürlichkeit

George Groß. Der Abenteurer.

zurück. Die ideellen Antriebe wurden gelockert, die Eindrücke kamen zu lebhafterer Wirkung, zu mächtigerem Einfluß. Im Futurismus ſcheint ſich dieſe Souveränität des phänomenalen Eindrucks zu vollenden, und hat man ſich hier auch weit von der Baſis der entidealiſierten Gegebenheitsoptik entfernt, weiter vielleicht als jemals bisher in einem vom Ausdruckswillen, von der Idee, von der konkretiſierten Bildproblematik beherrſchten Werk (kurz geſagt: in einem Idealbild), ſo iſt es doch nach der anderen Seite fort, ins Extrem des Naturalismus im wahren und ungebräuchlichen Sinne des Wortes hinein. Daß dieſe Erläuterung alles auf den Kopf zu ſtellen ſcheint, liegt einfach daran, daß in den allgemein gültigen alles auf dem Kopfe ſtand. Daß man meinte, trotz Kant und Schopenhauer, die Welt ſei ſichtbar, durch Fixierung der optiſchen Erfahrung darſtellbar. Weil das aber ganz und gar nicht ſo iſt, deshalb bedeutet der

Futurismus, der ſich nicht auf Wiedergabe des optiſch Gegebenen beſchränkt, eine konſequente Wirklichkeitsannäherung, eine Naturaliſierung der bildenden Kunſt.

Freilich: auf Koſten der Kunſt. Nicht zuletzt die Rhetorik der Futuriſten hat den Nachweis geführt, daß künſtleriſch Geſtalten heißt: Überwindung der Natur. Die Ausgeburten des Futurismus wären einfach zur Seite zu legen, böte ſich nicht in jener extremen Naturaliſierung ſozuſagen hintenherum die Möglichkeit, alles unter ein Geſtaltungsgeſetz zu rücken, und müßte es aus dem Moment des Extrems gewonnen werden. So ergibt ſich eine ſpezifiſch futuriſtiſche Rhythmik, die auch noch in den mißlungenſten Werken dieſer Art erkennbar wird. Wie weit das futuriſtiſche Bild als Kunſt zu bewerten iſt, das hängt von dem Grade ab, in dem dieſe Rhythmik das Ganze prägt und über die Nichts-als-Impreſſion hinausführt. Was den Zynismus zum geiſtigen Stil macht und ihn ſo Stilen wie dem Myſtizismus und dem Rationalismus (als Stilformen, nicht etwa philoſophiſchen Syſtemen verſtanden), dem Humor und der Melancholie etwa koordiniert, das iſt der Umſtand, daß er aus der bloßen Wahrheit eine demonſtrative Bitterkeit entwickelt, ihre Blöße ſozuſagen preisgibt. Der Zyniker ſagt nicht die Wahrheit, er buchſtabiert ſie, er wühlt in ihr, er läßt ſie in einer Geſte aufgehen, die oft abſtoßend, ſtets bedeutſam iſt. So buchſtabiert der Futuriſt die Gegebenheit, und es iſt kein Zufall, daß ihn die formale Parallelität, die geiſtesfunktionale Verwandtſchaft mit dem Zyniker vornehmlich auf Stoffe weiſt, die in ihrer Mentalität durchaus zyniſch ſind. Man ſoll an einem futuriſtiſchen Bild nie ſeine Schonungsloſigkeit, ſeine Kraßheit, ſeine tiefe Paradiesloſigkeit tadeln. Nichts als das rehabilitiert es. Ein Zyniker, der keine Wirkung erzielt, als daß man ſagt: „Der Mann ſagt die Wahrheit“, — ein Futuriſt, der nur den Ruf auslöſt: „nein, wie natürlich“ — die können ſich begraben laſſen. Denn es iſt nicht ihre Aufgabe, Binſenwahrheiten zu züchten, ſondern ſie auszurotten. Dies iſt nämlich die Sendung des Geiſtes.

* * *

Das Bild von George Groß, das hier gezeigt wird, hat mich wie kein anderes von den Möglichkeiten des Futurismus überzeugt. Ich glaube nicht, daß man das ſchmerzliche Gefühl von Abreiſenden durch ſchräge Striche ausdrücken kann, wie es ein italieniſcher Futuriſt wollte, und ſelbſt wenn ſein ganzes Bild ein Widerhallen dieſer Schrägen geweſen wäre und dieſe nicht völlig iſolierte, die künſtleriſche Einheit negierende Zeichen, ſo ſcheint mir ein zartes Gefühl dieſer Art futuriſtiſch nicht darſtellbar, weil dieſe Methode an ſich eine Schärfe und Überdeutlichkeit mitbringt, die dem Gefühl des Heimwehs oder Abſchiedsſchmerzes weſentlich zuwider iſt. Auch glaube ich nicht, daß ein Bild wie Carras „rüttelnde Droſchke“ mehr ſein kann als ein Trick, als ein geiſtreiches Experiment, denn es iſt aus einer theoretiſchen Erwägung heraus entſtanden, nicht aber aus einer echten, d. h. weltanſchaulich erregten Viſion. Dieſe rüttelnde Droſchke iſt die faſt photographiſche Aufnahme aller Püffe und Stöße, die man in ihr bekommt, ſeismographiſche Darſtellung ſozuſagen. Ein Weltbild formt ſich nicht in dieſem Gemälde.

Anders ſteht es mit dem „Abenteurer“ von George Groß. Breitbeinig ſteht ein verwegener Kerl mitten in der Fläche, ſo daß ſein Herz das des Bildes wird; in plakathafter Symmetrie, wie die entſchloſſen geſpreizten, gradlinigen Beine, ergreifen die nach beiden Seiten mit Revolvern drohenden, muskelſtrotzenden Arme von der Fläche Beſitz. Ein ſcharf ins Profil geworfener Wildweſtlerkopf mit Raubtiergebiß und unheimlich geſchliffener Adlernaſe hebt den Schematismus der Symmetrie auf, der das Tempo des

Ganzen hätte verzögern müſſen. Dieſer impoſant-gefährliche Burſche, der mit der kalten Gelaſſenheit ſeines Landes der Welt ein „hands up“ entgegenzurufen ſcheint, pflanzt ſich vor einen Hintergrund hin, der eine einzige kühne Phantaſie über das Thema Amerika zu ſein ſcheint. Ein gleichſam durch ein Prisma geſehenes, kreuz und quer zerſchnittenes Gefüge von Dingen, die jedes für ſich, deutlicher in der Summe die Aſſoziation „Amerika“ aufrufen und in dieſer wüſten Häufung, in dieſem ſplitternden Gedrängtſein momentaner Eindrücke die Unbegrenztheit der Möglichkeiten ſymboliſieren. Man ſoll, nachdem der erſte Blick bereits den gellenden, abenteuerlichen, aufpeitſchenden Rhythmus erfaßt hat, ohne einzelnes noch zu erkennen, nur aus den Farbkontraſten, aus der keſſen Diagonale der Hauptfigur, aus dem Gegenſatz ihrer Breitſpurigkeit zu dem ratternden Gewimmel dahinter, aus der entſetzlich zuckenden und toſenden Läſterung der lärmenden Buntheit, die die Leinwand von einer Ecke zur anderen durchgiſchtet, — man ſoll dann wie von einem Bilderbogen einmal die Einzelheiten ableſen. Rechts oben ein Gewirr von Maſten, Schornſteinen, Wolkenkratzern. Ihr winkliges Queren überſchneiden Buchſtabenreihen, z. B. music-hall ſteht da; wie Konfetti fallen farbige Signalſcheiben, Amtsſtempel, Kreiſe dazwiſchen. Panzerſchiffe, Loren, perſpektiviſch übertriebene Fenſterreihen vollenden den Eindruck einer toll gewordenen Induſtrie, einer ſich an ſich ſelbſt berauſchenden Technik. Alles iſt wie im Cancan bewegt, nicht nur die Nigger, die gleich neben dem Kopf des Rowdys im Frack vor einem stripe and stars Banner die Amüſier-Würdeloſigkeit dieſes Milieus kundtun, einen unheimlichen Kontraſt bildend zu dem rabiaten Geſellen, vollends zu dem Totenkopf an der Pfeife, die er zwiſchen die Zähne geklemmt hält. Dieſer Abenteurer erſcheint in ſeinem brutalen Zynismus zugleich als das naturnotwendige Erzeugnis und als ein Rachegott dieſer entſeelten Räuberziviliſation. Man hört ordentlich ſeine Schreckſchüſſe hineinknallen in das Gedudel des cakewalk, in die Gedankenloſigkeit eines von der Maſchine beſeſſenen Betriebs. Links oben kommt dann die brünſtige Exotik der Landſchaft zu Wort, mit ihrer elementaren tropiſchen Färbung, mit Palmen, tiefblauem Ozean und ſpeiendem Vulkan, halb vergeſſen, aber ſchwelend und lauernd in von heimlichem Rot geſättigtem Dunkel, überbrüllt von den Senſationen der großen Städte, aber unheimlich bewußt ihrer längeren Dauer, ihrer letzten Endes ſtärkeren Gewalt. Das iſt nun nicht mit der Glätte einer Anſichtskarte gegeben, ſondern unter einem ſchweren, brodelnden Dröhnen, durchzuckt von Wettern, von einem ſchickſalhaften Muſtangſprung. Das ſondert wie einem Geſetz der Schwere folgend nach unten hin Formen größerer Irrealität ab, ein Stäuben von Monden und inſektenhaften Sternen, ein Wühlen und Wirbeln gröberer, wulſtiger, dinglich kaum definierbarer Motive, die ſich rückſichtslos ins Fleiſch ſchneiden und einander auch in der Grelle ihrer Farbe zu übertrumpfen ſuchen. Wie Projektile des Böſen fliegen Flaſchen und Schnapsgläſer durch den Raum. Dazwiſchen züngeln Blitze auf, am eindrücklichſten ein brennend roter zwiſchen den Beinen des Kerls, irren verlorene Geſtirne; alle Dinge werden frech und tückiſch, laſſen ihren eigenen Gelüſten freien Lauf, keines verbirgt mehr ſeine Dynamik. Ein Kinetiſchwerden aller Energien ſozuſagen, als Hintergrund für dieſen Revolvermann, der mit verächtlicher Miene den ganzen übermütigen Apparat ausplündern und in die Luft ſprengen wird. Durch ſeinen unbekümmert in Rot und kraſſes Grün halbierten nackten Oberkörper funkeln die Rippen, blaue Herzen verachten die Pfeile, die in ihnen ſpießen, der Kerl trotzt Tod und Teufel. Er iſt bunt behängt mit Geſchmeide, eine blutrote Kette um den ſtraffen Hals, drei Armbänder beiderſeits, Schmuck am Ohr und um den Hut geſchlungen. Dazu Tätowierungen und allerlei Utenſilien, die, wenn es deſſen noch bedurfte, den

allegoriſchen Charakter der ganzen Erſcheinung betonen, denn das Meſſer an ſeinem Gürtel iſt rot wie ſeine blutige Beſtimmung, der Geldbeutel iſt transparent und klimpert recht unverſchämt mit ſeinem Gold, und wie die Pointe des Zynismus, der wie in Bewußtſeinsabſtufungen das amerikaniſche Milieu, den Abenteurer und ſchließlich den halb grinſenden, halb prophetiſchen Zyniker George Groß erfüllt, hängt dem Kerl ein gelbes Rohrſtöckchen elegant am Arm, ein Hohn, eine niederträchtige Bosheit, die gelb in das Bild hineinfährt.

Auf rot, grün und gelb baut ſich das Ganze auf, und es iſt von höchſtem Raffinement, wie brutal und unermüdlich in aufreizender Kontraſtierung die Farben nebeneinandergeſetzt ſind. Das Bild hat echte Höllenlohe in ſich. Dazwiſchen kleine und ſehr fein berechnete Epiſoden von ſchillernden und delikat nuanzierten Malereien. So kreiſchend bunt dieſe Fläche ſchrillt, ich bemerke keine undurchdachte Stelle, wo eine Farbe aus dem disharmoniſchen Gefüge fiele. Dieſe Dreiſtigkeit bleibt in jeder Beziehung überlegen, läßt ſich nie gehen, ſo einladend das Chaos dazu ſein mag. Es iſt der diſziplinierteſte Hexenſabbath, das organiſchſte Tohuwabohu. In der Farbe, in der Zeichnung, im Gedanklichen. Nur ein Moment aus unüberſehbarer Fülle der Züge herauszugreifen: wie im Herzen des Abenteurers, der Bildmitte, doch alle großen Linien des ſcheinbar ſo willkürlich zerbrochenen Bildes zuſammenſtoßen, wie die Fäden eines Puppenſpiels. Etwa, um wieder nur die auffälligſten Stellen zu beobachten, in den ſcharfen Beinkonturen, dem Zickzack dazwiſchen, der Flaſche; dann jene Diagonale, die ſpäter die Bruſt farbig ſcheidet, der Arm, die architektoniſchen Fluchtlinien rechts oben, die erhobenen Beine der Nigger, wieder der Arm, der Gewehrkolben uſw., dazu unzählige kleine Kanten, die mit Worten ſchwer zu bezeichnen ſind. Alles richtet ſich in dieſes Radialſyſtem, ſoweit eben die Idee, die ja Turbulenz, Heftigkeit, Unruhe, Widerſtreit fordert, es geſtattet. Die Vitalität dieſes Bildes raſtet an keiner Stelle, alles iſt zum Platzen voll mit johlenden, akuten, pikanten Details, damit nur ja der wilde Ton nicht erlahmt. Und zu dieſer formalen Einheitlichkeit tritt eben, wie noch einmal betont ſei, die geiſtige, die mit einer vor nichts zurückſchreckenden Roheit des Witzes dieſer zyniſchen Welt, deren unverkennbare Ausgeburt der Künſtler Groß ſo gut iſt wie ſein Freibeuter, ihre nackte Häßlichkeit ins Geſicht ſchleudert, einmal im Inhaltlichen der Darſtellung, dann in der Organiſierung, in der reklameartigen Kompoſition, in all und jedem überhaupt. Der Kontraſt erfaßt reſtlos alle Mittel. Wie jede Kunſt vollendet ſich auch die futuriſtiſche in der Selbſtenthüllung. Der Geſtus dieſes Bildes iſt deshalb ſo frappant, weil ſeine künſtleriſche Methode ſich weltanſchaulich mit der Tendenz ſeines Inhalts deckt.

Nur abſurde Mittel werden das uns Geläufige ad absurdum führen. Ob Groß darum weiß oder nicht: er predigt Beſinnung. Das iſt wohl die Funktion des Zynikers: den Teufel mit Beelzebub auszutreiben. So ſchreit der Futurismus lümmelhaft in das irre Gelärm dieſer Zeit hinein — und ſchafft die Stille für heiliges Lied.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Deutsche Kunstmesse / Zur Ausstellung des deutschen Kunsthandels auf der internationalen Einfuhrmesse zu Frankfurt a. M.

Mit 11 Abbildungen | Von FRITZ HOEBER

Der Ruf Frankfurts als Messestadt war im späteren Mittelalter, seit im Jahr 1240 die erste urkundliche Nennung der Herbstmesse erfolgt ist, der sich schon neunzig Jahre später die Ostermesse anschloß, wie auch in der Renaissance und der Neuzeit berühmt. Goethes anmutvolle Erzählung in „Wahrheit und Dichtung" ist wohlbekannt, obgleich in der von ihm geschilderten Zeit bereits andere Städte, Leipzig vor allem, Frankfurt zu überflügeln begannen.

Wenn nun heute wieder versucht wird, das alte Institut zu neuem Leben zu erwecken, so geschieht dies besonders auf Grund der bevorzugten geographischen Lage Frankfurts: vorgeschobener Posten der deutschen Kultur und des deutschen Erwerbslebens gegen Westen, gegen die französisch-angelsächsische Entente, zu sein. Daher stammt das Gestaltungsmotiv der „internationalen Einfuhrmesse", deutsche hochqualifi-

Abb. 1. Armenisches Evangeliar. Papierhandschrift um 1300. Die Miniaturen stellen dar: Mariä Verkündigung. Die Begnung von Elisabeth und Maria.
(Aussteller: Paul Graupe, Berlin W. 35.)

Abb. 2. Madonna mit Kind, polychromierte Holzplastik. Frankreich, Anf. 14. Jahrh. (Aussteller: A. Rothschild, Frankfurt a. M.)

zierte Fertigfabrikate gegen die uns so bitter notwendigen Rohmaterialien und Halbfabrikate auszutauschen.

Kann nun in diesem Sinne auch der deutsche Kunsthandel mittätig sein? In Heft 17 des „Cicerone" hat die Schriftleitung bereits einleitungsweise auf seine stets internationale Rolle hingewiesen. Es wäre wirklich möglich, die französische, englische und italienische Vormachtstellung auf dem Antiquitätenmarkte zugunsten der deutschen zu beschränken, da bekanntlich das neutrale und ehemals feindliche Ausland bisher unter „deutscher Kunst" ausschließlich die Musik, die großen Klassiker um 1800, die deutschen Romantiker und vor allem Richard Wagner verstand, kaum noch unsere Dichtung und gewiß nicht die bildenden Künste. Das in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" ja ausführlich widerlegte, törichte Vorurteil Emile Mâles über die Inferiorität der deutschen bildenden Kunst ist typisch für das gesamte Ausland, das von deutschen Künstlern allein Dürer und Holbein kannte — man denke an die deutschen Abteilungen der größten Museen Frankreichs, Englands und Italiens!

Griechenland und Italien für die klassischen Perioden, Frankreich und England für die Stile des 18. Jahrhunderts beherrschten die bildend-künstlerische Weltanschauung und diktierten mit absoluter Machtvollkommenheit den ästhetischen Geschmack in West und Ost: Es ist ebenso eine längst bekannte Tatsache, wie unmöglich es in der Vorkriegszeit dem modernen deutschen Kunstgewerbe gemacht wurde, gegen die französischen Möbelstile in Rußland oder in Amerika anzukämpfen, wie man heute noch in der internationalen Sammlerwelt ganz ahnungslos den plastischen und architektonischen Großtaten der deutschen Spätgotik und des deutschen Barock mit seiner Fülle verschiedenartigster Lokalfarben und Meisterindividualitäten gegenübersteht.

Hier dem deutschen Geist, der nicht ein Geist geglätteter Formenschönheit, sondern tiefster künstlerischer Selbstbesinnung ist, die weltgeschichtliche Geltung, die internationale Vollvaluta zu erobern —, das könnte die Aufgabe einer großen retrospektiven, deutschen Kunstausstellung am Sammelpunkt internationaler wirtschaftlicher und industrieller Austauschbeziehungen bilden! —

* * *

Das Palais des ehemaligen großbritannischen Generalkonsuls Sir Charles Oppenheimer, jetzt im Besitz des Freiherrn Max von Goldschmidt-Rothschild und ständiger Ausstellungsraum der neugegründeten Frankfurter Filiale der Firma Hugo Helbing in München, ist ein Prachtbau im italienischen Hochrenaissancestil aus den achtziger Jahren. Eine festliche Säulen- und Arkadenfront erhebt sich nach der Bockenheimer Landstraße hin. Die seitliche Bogenunterfahrt eröffnet eine Staatstreppe, die den oblongen Bau quer halbiert und die symmetrische Anordnung stolzer Festräume um eine weite Diele monarchisch beherrscht. Proportionen und Ausstattung gewährleisten also von vornherein die museumsartige Gesamtwirkung. —

Ähnlich wie das der Italienreisende in ehemaligen aristokratischen Palazzi Roms, Florenz' oder Venedigs gesehen hat, so hatte sich nun auch hier der deutsche Kunst-

handel aller Städte, vor allem natürlich von Frankfurt ſelbſt, das ja in den letzten Jahren immer mehr führend auf dem Antiquitäten- und Auktionsmarkt auftrat, ſein Stelldichein gegeben: Es exiſtiert in der Tat kein Gebiet der Kunſtgeſchichte und der techniſchen Sondergattung, das im Palais Oppenheimer nicht vertreten war, meiſtens durch beſonders dafür ſich einſetzende Spezialfirmen.

Ägyptiſche, griechiſche und römiſche Plaſtik und Kleinkunſt zeigten Hugo Helbing (München), Dr. Otto Burchard (Berlin), Joſeph Hamburger (Frankfurt a. M.). Oſtaſien und Vorderaſien vertraten Geſchäfte wie Otto Burchard, Hermann Eberhard (Frankfurt a. M.), Ludwig Glenk (Berlin), Heinrich Hahn (Frankfurt a. M.) mit ſchönen Japanblättern, -keramiken und -bronzen, J. Stephan Lürmann (Frankfurt a. M.), einer der hervorragendſten Spezialiſten auf dem Weltmarkt für die Kunſt Oſtaſiens, Ludwig Glückauf (Frankfurt a. M.), die Teppichhäuſer A. Rothſchild und P. A. Walther (Frankfurt a. M.), A. Rothſchild mit einem in Gold leuchtenden, prächtigen, oſtaſiatiſchen Hausaltar. Mittelalterliche Handſchriften zeigen in vielfarbigem Reichtum C. G. Boerner (Leipzig), Joſeph Baer & Cie. (Frankfurt a. M.), Paul Graupe (Berlin) — von dieſem entzückte vor allem ein Armeniſches Evangeliar aus dem Jahr 1300 mit feinen in Purpur, Blau und Gold erſtrahlenden, überſchlanken Engelsgeſtalten (Abb. 1) — und Karl W. Hierſemann (Leipzig). Dieſe Firmen der Bibliophilen gaben natürlich auch die ganze Entwicklung des Buchdrucks und -einbandes in ihren Ausſtellungen wieder.

Abb. 3. Schmerzensmutter. Polychrome Lindenholzſkulptur. Mittelrheiniſch um 1400. (Ausſteller: Walter Carl, Frankfurt a. M.)

Die Münzkunde war durch eine erleſene Sonderſchau der vereinigten Frankfurter Münzhändler vertreten, in der vor allem ſchöne griechiſche Tetradrachmen, altjüdiſches Geld der Makkabäer- und Bar Kochba-Aufſtände neben deutſchen Silberblechmünzen (Brakteaten) der Hohenſtaufenzeit und intereſſanten Medaillen der italieniſchen, franzöſiſchen und deutſchen Renaiſſance — Stücke von Dürer und Peter Flötner — auffielen.

Die mittelalterliche und nachmittelalterliche Plaſtik in Holz und Stein erſchien natürlich, dem ſteigenden Intereſſe auch in Laienkreiſen entſprechend, beſonders ſtark auf

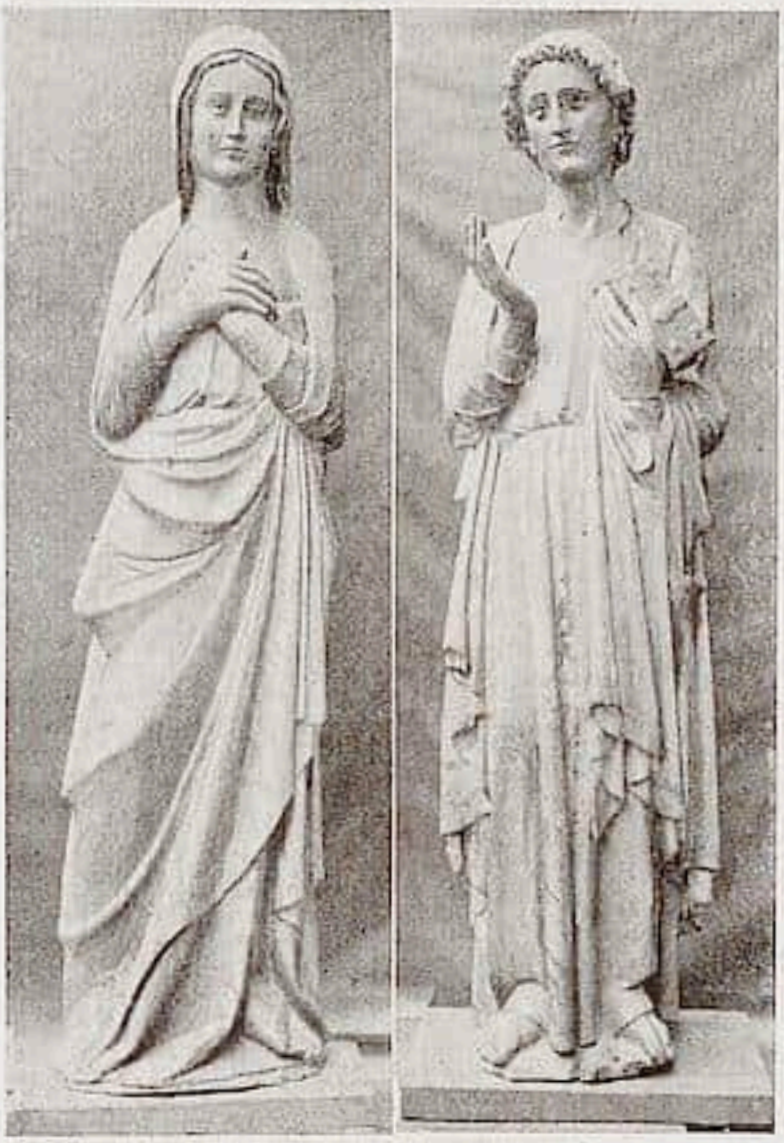


Abb. 4. Maria u. Johannes, ſpaniſch. Pinienholz. — Vergoldung. Anf. 15. Jahrh. Von einer Kreuzigungsgruppe.
(Ausſteller: Julius Böhler, München.)

der Ausſtellung: Julius Böhler (München) zeigte zwei ſpaniſche Figuren des 15. Jahrhunderts, Maria und Johannes, die durch den wundervollen Adel ihrer gelaſſenen Haltung jedermann begeiſterten (Abb. 4). Sehr bedeutend verſpricht der plaſtiſche Spezialiſt Walter Carl (Frankfurt a. M.) zu werden, der in dieſen Tagen eine neue Kunſthandlung hier aufmachte. Seine eigene, im Juli bei F. A. C. Preſtel verſteigerte Sammlung, auf die auch der „Cicerone“ hinwies, zeichnete ſich durch eine rein gefühlsmäßig getroffene Zuſammenſtellung hervorragender Einzelſkulpturen aus, und auch die jetzt im Palais Oppenheimer geſehenen Werke, eine mittelrheiniſche Schmerzensmutter in Holz, um 1400 (Abb. 3), durchaus verwandt jener ergreifenden Pietà der Frankfurter Skulpturenſammlung im Liebighaus, die wie eine kunſtgeſchichtliche Vorahnung Matthias Grünewaldſcher Expreſſionen anmutet, ein mittelfränkiſches Tonrelief, eine Leidensſtation Chriſti, dokumentieren das hohe geiſtige Qualitätsgefühl des Sammlers. Weiter zeigten Plaſtik: Dr. Fritz Goldſchmidt (Berlin), italieniſche Renaiſſancearbeiten in Bronze und Buchsbaum von großer Feinheit, Rheiniſches, Franzöſiſches, eine Brunnenfigur des Nürnberger Peter Viſcher, J. & S. Goldſchmidt (Frankfurt a. M.) ſüddeutſche Holzſkulpturen, Martin Groß (Frankfurt a. M.) und Alexander Haas (Frankfurt a. M.) Schnitzwerke in Lindenholz, die auf den große unterfränkiſchen Meiſter Tilman Riemenſchneider zurückführen (Abb. 5), endlich Walther Hauth (Frankfurt a. M.), Theodor Löwenthal (Stuttgart), Helbing (München) (Abb. 7) und A. Rothſchild (Frankfurt a. M.) (Abb. 2) mittelalterliche Plaſtik in einer ganzen Anzahl trefflicher deutſcher, ſpaniſcher und franzöſiſcher Arbeiten.

Die alte Malerei und Zeichnung vertraten Boerner (Leipzig), Burchard (Berlin) — Madonna mit Kind auf Quentin Maſſys zurückgehend, um 1530 —, Paul Caſſirer, J. & S. Goldſchmidt (Frankfurt a. M.), Z. M. Hackenbroch (Frankfurt a. M.) — ein ſehr anmutiger Jean Alexis Grimoux: Mädchen mit Mandoline, um 1725 —, Heinrich Hahn mit intereſſanten klaſſiziſtiſchen Empire-Griſaillen als gemalte Tapeten, Hugo Helbing vor allem mit einem ſilbertonigen heiligen Antonius des Mantegna-Schülers Francesco Buonſignori aus Verona (1455—1519) (Abb. 6), die Firma Mela (Frankfurt a. M.), Frau Agnes Offermann (Niederdollendorf a. Rh.) mit einigen niederländiſchen Bildern des 16. und 17. Jahrhunderts, Schneider und Hanau (Frankfurt a. M.) mit einer Heiligen Familie aus der flämiſchen-niederrheiniſchen Schule um 1500 („Meiſter der weiblichen Halbfiguren“?). —

Alle die genannten Firmen hatten natürlich auch in reicher Fülle antike Möbel und Innendekorationen, wie beſonders prachtvolle Teppiche und Gobelins (Altkunſt [Berlin], Eberhard [Frankfurt a. M.], Friedmann & Weber [Berlin], Helbing, A. Rothſchild [Frank-

furt a. M.], P. A. Walther [Frankfurt a. M.], L. Bernheimer [München], letzterer mit drei großen Louis XIV.-Verdüren) ausgestellt, da die Nachfrage aus dem deutschen, vor allem aber dem ausländischen, künstlerisch interessierten und zahlkräftigen Käuferkreis, wie in unserer Einleitung schon berührt, nach wie vor auf die antik-historische Wohnausstattung gehen wird. Eine Aufzählung sämtlicher Aussteller erübrigt sich. Nur einzelne hervorragende Mobilien seien noch besonders genannt, vor allem der prachtvolle venezianische Spätrenaissancekamin aus der „Cà di Cento" des Palladio-Schülers Alessandro Vittoria (Schneider und Hanau) (Abb. 8), niederdeutsche und holländische Schränke um 1700, mächtige Barockschränke wie ein reich geschnitztes Hamburger Exemplar von 1659 (J. Drey jr., München), zierliche französische Sekretäre und Fauteuils des Louis XV. und Louis XVI., englische feinlinige Sitzmöbel derselben Perioden, usw. —

Im ganzen gab der Überblick über das jetzt in Frankfurt a. M. ausgestellte Mobiliar den immer häufiger erlebten Eindruck, daß die architektonische Strenge des gestern noch so umschwärmten Empire und Biedermeier den gelösteren, reicher bewegten Formen des Barock im Zeitgeschmack Platz gemacht hat. — Diesen Eindruck bestätigten auch die keramischen Sammlungen, wo neben den berühmten, zart getönten oder weißen Porzellanmarken des späteren 18. Jahrhunderts die rassigen Fayencen der vorausgehenden Barockperiode (Straßburger Manufaktur der Hannongs) sich starke Geltung verschafften. —

Abb. 5.
Tilman Riemenschneider.
Lüsterweibchen für das Rathaus in Ochsenfurt a. M.
Alte farbige Fassung. Um 1500.
(Aussteller: Alexander Haas, Frankfurt a. M.)

Abb. 6. Francesco Buonsignori (1455—1519, Verona). Ölbild der Spätzeit. Der hl. Antonius.
(Ausst.: Galerie Hugo Helbing, Filiale Frankfurt a. M.)

In der Hauptsache war die Frankfurter Sonderausstellung des deutschen Kunsthandels Antiquitätenschau. Man kann das aus der Rücksicht auf den internationalen Markt sich gut erklären, wenn man auch stets bedauern wird, daß die deutsche Moderne sich dort bescheiden zurückgehalten hat, wo es galt, nach den fünf Jahren des militärischen und geistigen Kriegs vor aller Welt das eigene Wesen unserer

Abb. 7. Sandſteinrelief der ſüddeutſchen Renaiſſance 1588. Erinnerungsſtein an den Aufbau des Hauſes Dieterich v. Bernhaiden u. Eckingen. (Ausſteller: Galerie Hugo Helbing, Filiale Frankfurt a. M.)

Gegenwart und Zukunft zu demonſtrieren! — Immerhin hatten ſich Paul Caſſirer (Berlin) und Arnold (Dresden) mit guten Bildern der impreſſioniſtiſchen und vorimpreſſioniſtiſchen Zeit und mit ſchönen Bronzeakten Georg Kolbes, Bock & Sohn (Hamburg) u. a. mit einem reizenden, typiſchen Kallmorgen, einem Hamburger Hafenbild, eingeſtellt, ferner Galerie Baum mit Münchner Malerei, M. Goldſchmidt & Co. (Frankfurt a. M.) und Hans Goltz (München) mit auserwählten Bildern und graphiſchen Blättern des neudeutſchen Expreſſionismus, Thannhauſer (München) mit einem ganz überraſchenden Alfred Sisley, mit Corot, Spitzweg, Trübner, Liebermann, uſw.

Moderne Graphik und Luxusdrucke zeigten außer den ſchon genannten Buch-antiquariaten Hans Goltz, Graphiſches Kabinett I. B. Neumann (Berlin) mit beſonders ſtarken Blättern von Hodler, Hans Meid, Max Beckmann, Meidner, Heckel, Rohlfs, die Firma F. A. C. Preſtel (Frankfurt a. M.), Zinglers Kabinett für Kunſt- und Bücherfreunde, das in dieſen Tagen hier gegenüber dem „Frankfurter Hof" ſeine von Architekt Ludwig Bernoully geſchmackſicher ausgeſtatteten Sonderausſtellungsräume, vor allem auch mit Graphik und moderner Plaſtik, eröffnete, Paul Graupe (Berlin) und Reitz & Köhler (Frankfurt a. M.) mit hervorragend ſchönen Arbeiten deutſcher und engliſcher Privatpreſſen ſowie mit Handeinbänden in Leder und Pergament. Moderne Plaſtik ſchließlich und Kleinkunſtgewerbe ſtellten aus Friedmann & Weber — Groteskgruppen von Lotte Pritzel und Erna Pinner —, Bock & Sohn Keramik, Arnold (Dresden), Zingler (Frankfurt a. M.) uſw. —

Der Reichtum aller dieſer ſo mannigfaltigen Kunſtſchätze erſchien weniger ſyſtematiſch als künſtleriſch-geſchmacklich geordnet. Eine muſeale Verteilung — etwa nach Zeiten, Stilen, Ländern und Techniken — ließ ſich in den wohnlichen Räumen des Palais Oppenheimer nicht gut vornehmen. Die Verteilung der Kunſtwerke nach ihren einzelnen Ausſtellern, wodurch die ſpezialiſtiſche Force dieſes oder jenes Händlers in beſonders helles Licht gerückt worden wäre, ließ ſich deshalb nicht erreichen, weil viel zu viel Händler die Ausſtellung beſchicken wollten, von denen dann nur jeder einzelne mit nur relativ wenigen Sonderproben ſeines Sammelgebiets zugelaſſen werden konnte. Auf dieſe Weiſe trug die Ausſtellung durchaus den Charakter eines kulturhiſtoriſchen Muſeums oder vielleicht eher noch den einer großartig reichen

Privatſammlung. Den Charakter der „Meſſe“ mit ſeinem Vorzug einer ſchnellen kaufmänniſchen Orientierung zeigte ſie freilich nicht in ihrem Äußern.

* * *

Aber eine Meſſe iſt keine äſthetiſch abgewogene Ausſtellung, ſondern ein kaufmänniſches Unternehmen zur Erzielung eines größtmöglichen Umſatzes. So wird denn hier niemals eine Jury als künſtleriſches oder wiſſenſchaftliches Prinzip eine Rolle ſpielen. Sondern allein der handelsmäßige Erfolg erſcheint hier maßgebend. Dieſer iſt in der Kunſt- und Antiquitätenſchau leider nicht ſo groß geweſen, wie ihn die Einzelausſteller und die Veranſtalter der prachtvollen Ausſtellung im Palais Oppenheimer ſich erwartet hatten.

An was liegt wohl dieſer vorläufige Mißerfolg? Meines Erachtens an der Verkennung der pſychologiſchen Art des ganzen Kunſthandels, der ſich doch grundſätzlich unterſcheidet von dem mit andern Meſſewaren: Meſſewaren ſind vor allem typiſche Maſſenartikel, und auf deren ſchnellen, im Abſchluß ſchnell entſchloſſenen Umſatz erſcheinen Käufer und Verkäufer einer vierzehntägigen Meſſe eingeſtellt. Der Kunſthandel im kleinen des einzelnen Sammlers aber ſtellt ſich pſychologiſch ganz anders dar, als ein liebevolles, häufig recht langwieriges, ſorgfältig ſich immer wieder und wieder beſinnendes Werben um individuelle Höchſtwerte. — Man kann faſt ſagen: ſolcher Handel iſt Sport, ſich kennerhaft genießender Selbſtzweck, — wie das erfahrene Muſeumsleiter und Kunſthändler ex officio wie Wilhelm Bode oder Max J. Friedländer ſchon des öftern dargelegt haben.

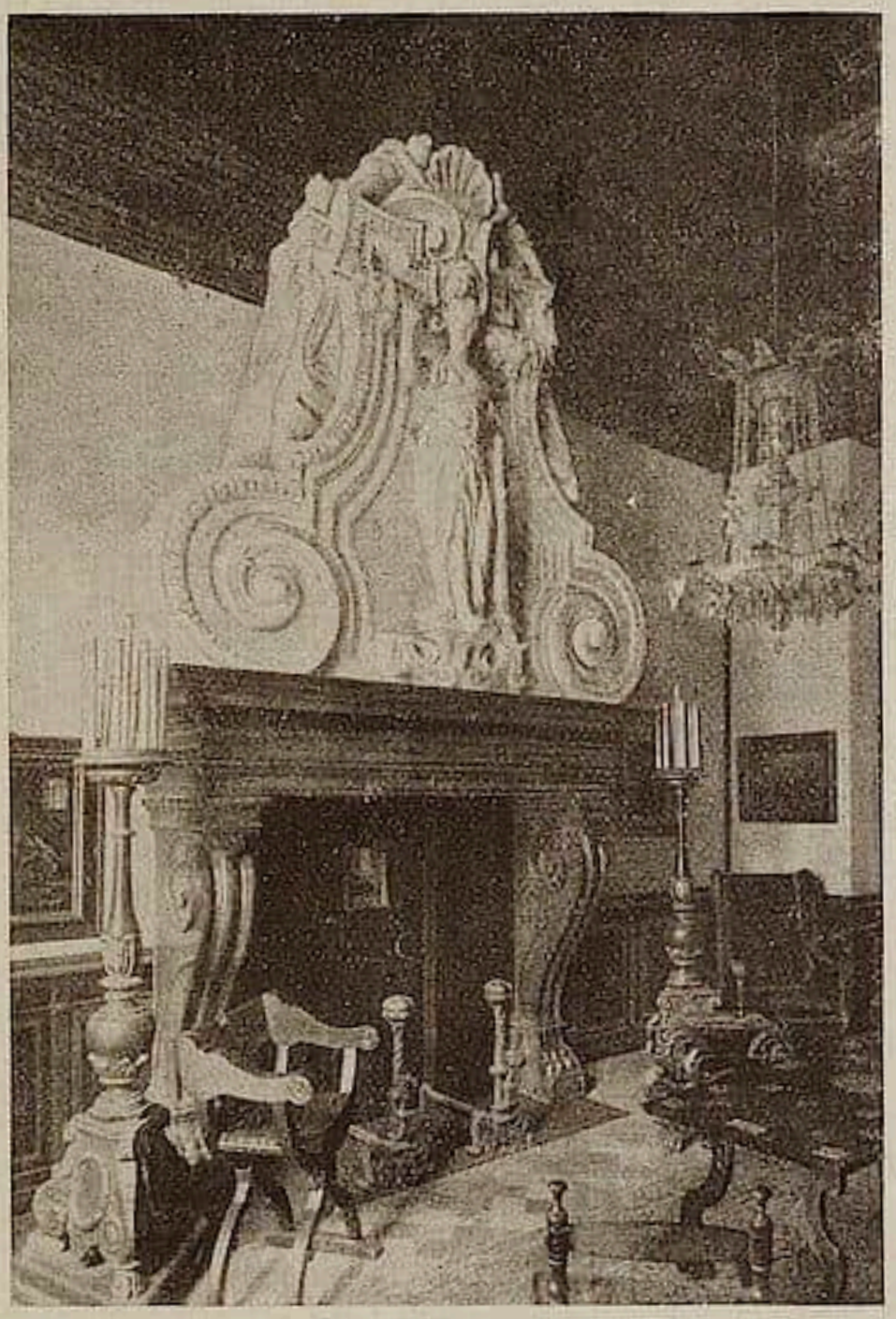
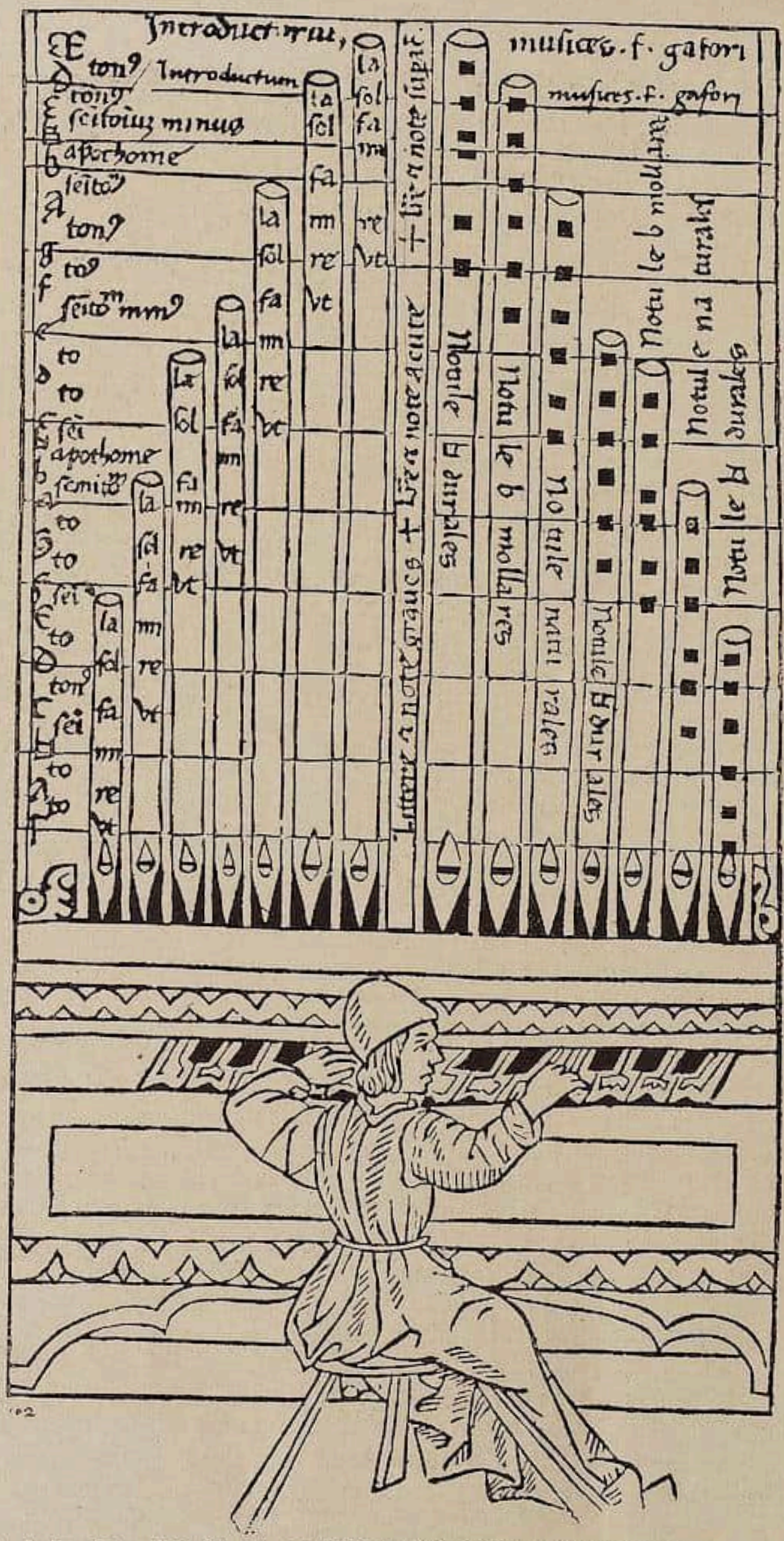


Abb. 8. Alleſſandro Vittoria (Vittoria della Volpe, Baumeiſter u. Bildhauer 1525—1608). Spätrenaiſſance-Kamin in Rosso Antico mit Stuckaufſatz aus der Cà di Cento in Venedig.
(Ausſteller: Schneider & Hanau A.-G., Frankfurt a. M.)

Dieſer ebenſo materiell wie geiſtig ſaturierte Kenner, der ſich vor allem aus den Bankiers- oder bankiershaften Induſtriekreiſen rekrutiert, fehlte aber ſcheints unter dem Beſucherpublikum der Frankfurter Meſſe, einer Geſchäftsveranſtaltung, die vor allem auf die Fabrikation von typiſchen Artikeln des Detailhandels angelegt war. Die erwarteten Käufer aus dem früher feindlichen Weſteuropa, aus Amerika und aus Neutralien ließen ſich nur ſehr ſpärlich im Palais Oppenheimer ſehen und kauften da vor allem nur kleinere und moderne Stücke, Keramik, Grotesk-Puppen uſw., zu denen es keines großen Entſchluſſes bedarf. Wie weit die Frankfurter Kunſtmeſſe für den innerdeutſchen Kunſt-Großhandel, der Händler unter ſich, von Nutzen war, und ob ſolche örtlich enge Fühlungnahme bei den an ſich ſchon regen Austauſchbeziehungen dieſes Geſchäftszweiges noch beſonders nötig


Introductum
musices.f. gafori
musices.f. gafori
Introductum
tonꝰ
tonꝰ
semitonium minus
apothome
semitonium
tonꝰ
tonꝰ
semitonium
tonꝰ
tonꝰ
semitonium
apothome
semitonium
tonꝰ
tonꝰ
semitonium
tonꝰ
semitonium
la sol fa mi re ut
Notule b molles
Notule naturales
Notule b molles
Notule naturales
Notule b molles
Notule naturales
Notule naturales
Notule naturales

erſchien, iſt eine andere Frage.

Dauernden Gewinn dagegen hat die Ausſtellung durch ihren ſtarken Eindruck auf die einheimiſchen kunſtliebenden Kreiſe zu verzeichnen: eine Reihe von Firmen wie die Frankfurter Filiale von Hugo Helbing, wie Walter Carl und A. Rothſchild, beide gleichbedeutend durch hervorragende ſpätmittelalterliche und Barockplaſtik, wie Richard Zerner und Zinglers Kabinett, alles Neuerſcheinungen im Frankfurter Kunſthandel, hatten durch ihre Beteiligung an der Antiquitätenſchau im Palais Oppenheimer ſich eine glänzende Einführung verſchafft, deren Wirkung nach dem Meſſetrubel ſich gewiß jetzt nur noch vertiefen kann.

Für künftige derartige Veranſtaltungen ſeien alſo zwei Ratſchläge erlaubt: erſtens die Preiſe nicht lediglich im Hinblick auf das Auslandsgeſchäft ſo hoch zu ſtaffeln, daß der deutſche Käufer nicht mehr mitkann.

Abb. 10. Franzöſiſcher Holzſchnitt mit xylographiſchem Text, mit Gold u. Farben koloriert, als Hausaltar montiert. Pariſer Arbeit, Ende des 15. Jahrh.: Die Meſſe Gregors in dem Monogramm Chriſti mit Stifter und Heiligen. 1/3 Originalgröße. (Ausſteller: Joſeph Baer & Co., Frankfurt a. M.)

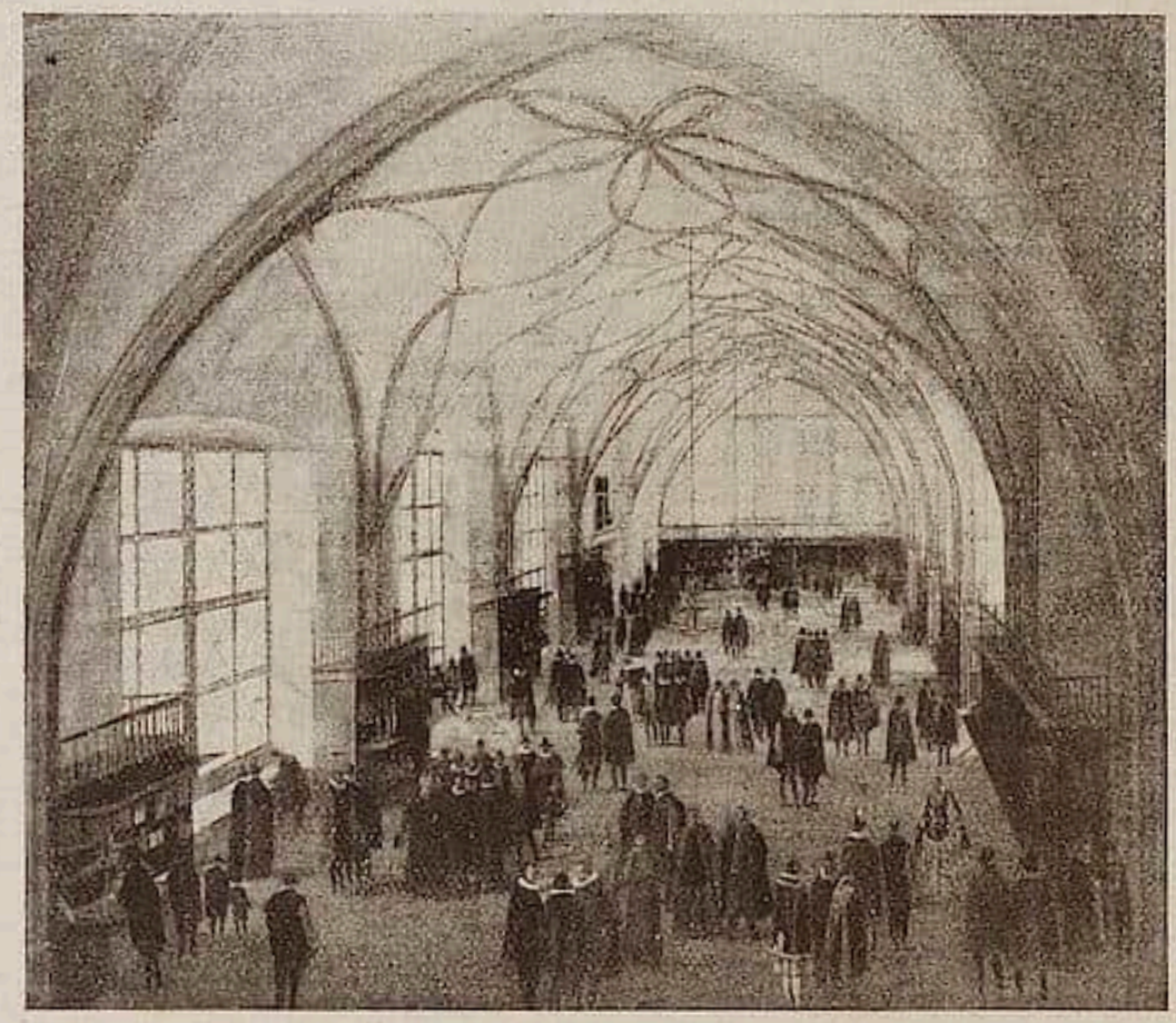


Abb. 11. Hendrik van Steenwijck d. Ä. (Antwerpen, Frankfurt a. M. 1550 bis 1605). Buch- und Kunsthandel auf der Börse von Amsterdam. Ölbild. (Aussteller: Walter Carl, Frankfurt a. M.)

Die Ausfuhr dieser hochwertigen Kunstwerke muß ja nicht „unter allen Umständen" erstrebt werden. Freuen wir uns, wenn auch noch manches der vielen alten und neuen Schönheiten uns erhalten bleibt! — Und zweitens mögen in Zukunft auch noch mehr, weniger im Preis hochstehende Antiquitäten gezeigt werden, etwa Kleinkunstgewerbe, Graphik, Bauernkunst usw., die sich eher einem die Messe besuchenden Käuferpublikum anpassen.

Mit einer solchen in ihren Preisen billigeren Altkunstausstellung ließe sich dann regelmäßig eine Ausstellung neudeutscher freier und angewandter Kunst vereinigen, wie sie der „Werkbund" in der Tat für eines der nächsten Jahre in Frankfurt a. M. vorzuführen plant. — Werkbündlerische Grundsätze müssen dann aber vor allem auch das Gesamtgesicht der Frankfurter Messe ästhetisch und organisatorisch umbilden: Die an sich gewiß aus dem Prinzip der Messe zu verteidigende Juryfreiheit der Waren darf nicht zu jenem grenzenlosen Chaos werden, welches Sache wie Form der ausgestellten Gegenstände fast futuristisch in den vielen Meßhäusern durcheinander wirbelt, so daß weder Führer noch Katalog dem Suchenden zu dem Gesuchten verhelfen kann! Als rühmenswerte Ausnahme hatte sich allein die Offenbacher Feinlederwaren-Industrie in dieser Hinsicht organisch zusammengeschlossen in einem ruhig geschmackvollen Zeltraum, den Hugo Eberhardt in seiner gewohnt stilsicheren Art ausgestaltete, während z. B. das Frankfurter Druckgewerbe eine solche Überfülle von auszustellendem Material darbot, daß es die schüchternen architektonischen Linien Paul Paravicinis vollkommen überschrie. Von Einzelausstellern unter dem modernen Kunstgewerbe war außer der Münchner Gruppe mit amüsanten Puppen, bemalten Schränken usw. das Frankfurter Teppichhaus A. Rothschild zu nennen, seiner fortschrittlich modernen Textilmuster und seines apart dekorierten Ausstellungsstandes wegen.

Aber, wie gesagt, als Ganzes muß für die Zukunft die Messe durch eine strenge architektonische Disziplin im Sinn ihrer praktischen Ordnung und ihres geschmacklichen Aussehens noch sehr erzogen werden: Hoffentlich kann bald dazu ein hier in Frankfurt zu schaffendes Werkbundamt für Kunst in Industrie, Handel und Gewerbe beitragen, für dessen Errichtung sich sehr mit Recht Walter L. Müller-Wulkow in der hiesigen Presse und im „Rat für künstlerische Angelegenheiten" einsetzt.

Die Zeit und der Markt

Sammlungen

Dublin und die Sammlungen von Sir Hugh P. Lane †

Der irische Sammler und Gentleman-dealer Sir Hugh P. Lane hat schon bei Lebzeiten das Museum in Dublin durch Schenkung von Kunstwerken reich bedacht. Auch seine ausgesuchte Sammlung von festländischen Malern des 19. Jahrhunderts, in der besonders die Barbizonmeister glänzten, wurde 1913 in der Galerie ausgestellt, und Sir Lane sprach damals die Absicht aus, die ganze wertvolle Sammlung der Stadt zu schenken, wobei er einige Wünsche äußerte hinsichtlich der Lage des ohnehin geplanten neuen Museums und der Wahl des Architekten. Das großartige Angebot wurde von der Stadt jedoch mit nicht allzuviel Begeisterung aufgenommen; man stieß sich an den mit der Annahme verbundenen Bedingungen. Dadurch verstimmt, vermachte Sir Lane die Sammlung testamentarisch der Stadt London. Kurz darauf wurde er Direktor der Dubliner Galerie. In dieser Stellung scheint er den im Groll getanen Schritt bedauert und aufs neue den Willen ausgesprochen zu haben, daß die Sammlung nach seinem Tode an die Stadt Dublin fallen solle.

Sir Lane wurde im Mai 1915 eines der Opfer der Lusitaniatragödie. Als sein Testament eröffnet wurde, stellte es sich heraus, daß er die Galerie in Dublin zur Erbin seines ganzen Besitzes eingesetzt hatte; — nur hinsichtlich der Sammlung moderner Meister war das Kodizill zugunsten der Stadt London bestehen geblieben, da Sir Lane offenbar nicht damit gerechnet hatte, daß er so jäh aus dem Leben scheiden würde. Die Sammlung bildet nun einen Zankapfel zwischen den beiden Städten; vorläufig wird sie durch die Nationalgalerie in London, die den Buchstaben auf ihrer Seite hat, in festem Verwahrsam gehalten. In Dublin greift man sich an den Kopf, wirft sich eigene Dummheit vor und lebt man immer noch in der Hoffnung, daß der durch viele Zeugen bestätigte letzte Wille des Stifters respektiert werden möchte. Nur die Optimisten glauben aber, daß dies geschehen wird.

Damit nicht genug, hatte es allen Anschein, daß Dublin ein zweitesmal das Nachsehen haben sollte. Sir Lane hinterließ außer der umstrittenen Sammlung noch andere Kunstschätze, hatte jedoch nicht diese, sondern den durch Versteigerung zu erzielenden Barertrag der Stadt vermacht. Diese wußte aber schließlich einen Gerichtsbeschluß zu erwirken, der ihr gestattete, ihre Desiderata aus der Erbmasse in concreto herauszupicken. Auf diese Weise ist die Nationalgalerie von Irland zuletzt doch um 41 wertvolle Gemälde, hauptsächlich alter Meister, reicher geworden; unter ihnen befinden sich ein Tizian, ein Greco, ein Piazzetta, vier Poussins, ein Claude Lorrain, drei Chardins, ein Goya, ein Rembrandt, ein van Dyck, ein Bol, ein Reynolds, sechs Gainsboroughs, drei Romneys, ein Constable. Und vielleicht, vielleicht läßt sich London doch auch noch erweichen! H.

Ein deutsches Theatermuseum

In Stuttgart hat sich kürzlich unter Beteiligung aller Kreise von Kunst und Wissenschaft eine Gesellschaft „Deutsches Theatermuseum" gebildet, die den Plan verfolgt, nicht nur ein Schaumuseum für Bühnenkunst zu schaffen, sondern gleichzeitig auch eine Stätte der Belehrung einzurichten, die dem Bühnenkünstler, dem Techniker, dem Regisseur ebenso wie dem Literarhistoriker die Grundlagen für Forschung und Erkenntnis im modernen Sinne darbieten soll. Neben dem rein historischen Aufbau wird vor allem das Theater der Gegenwart durch eine großzügige Schausammlung von Inszenierungsmodellen museumstechnisch zur Darstellung kommen. Außerdem denkt man an eine Sammlung von Quellen und Beiträgen lebender Dichter und Musiker, die für die Aufführung ihrer Werke programmatisch wichtig sind. Will man zunächst auch nur die Bühnenkunst der deutschsprachigen Lande in den Mittelpunkt dieser neuen Museumsgründung stellen, so liegt doch die Möglichkeit jederzeit vor, den Rahmen nach und nach international weiter zu spannen.

Cambridge

Das Fitzwilliam Museum ist um einen ungewöhnlichen Schatz reicher geworden; mit Hilfe opferfreudiger Freunde und des Universitätsfonds hat es den u. a. durch eine Prachtpublikation bekannten Psalter von Isabelle de France erworben, der mit seinen 52 Miniaturen zu den köstlichsten Hervorbringungen der französischen mittelalterlichen Kunst gehört. Ist er doch, wie angenommen wird, aus denselben Künstlerhänden hervorgegangen wie der berühmte Ludwigspsalter der Pariser Nationalbibliothek. Entstanden ist die Handschrift zwischen 1254 und 1270. Im 14. Jahrhundert war sie noch im Besitz Karls V. von Frankreich, um dann erst beinahe 500 Jahre später wieder aufzutauchen. John Ruskin erwarb sie 1852 von einem Jarman und schrieb darüber in sein Tagebuch: „Ich habe den größten Schatz

erworben, den ich in meinem Leben je besessen habe!" Nach Ruskins Tod kam sie in den Besitz von Henry Yates Thompson. Als dieser im vergangenen Sommer seine Miniaturen bei Christie's versteigern ließ (vgl. Cicerone 1919, Versteigerungsergebnisse S. 39), befand sich dieses wertvollste Stück seiner Sammlung nicht darunter; der Verkauf hat unter der Hand stattgefunden. Der Preis ist nicht bekanntgegeben worden. H.

Gent

Das Museum, das während der Kriegszeit an seiner Fassade einige Beschädigungen erlitten hatte, ist kürzlich wieder eröffnet worden. Es sollen demnächst neue Säle eingerichtet werden, in denen der Konservator L. Maeterlinck die alte und die neue Genter Malerschule nebeneinander zur Aufstellung bringt und eine stattliche Kollektion von Werken Daubignys vereinigt. Auch die kostbaren Gemälde und Gobelins, die seinerzeit rechtzeitig geborgen werden konnten, sind inzwischen wieder an ihren alten Platz zurückgekehrt.

Hamburg

Die von dem bekannten Sammler Bernt Grönvold zusammengebrachte Reihe von Werken des Althamburger Malers Hans Beckmann, die bisher in der Berliner Nationalgalerie zu sehen war, kommt demnächst in der Hamburger Kunsthalle zur Ausstellung.

Madrid

Der Temps berichtet über den Neubau des Prado, der von dem Architekten Salvador geleitet worden ist. Hinter dem Museum ist ein Neubau von 22 großen Sälen aufgeführt, von denen 12 durch Oberlicht erhellt werden. Nachdem der Neubau fertiggestellt ist, wird die ganze Galerie umgehängt werden. Die Werke von Velasquez, die im Prado bisher keinen Raum fanden, sollen nunmehr aufgehängt werden. Greco soll ein eigener Raum eingerichtet werden. Die Werke der übrigen spanischen Maler werden in chronologischer Folge aufgestellt. g.

Ausstellungen

Wiener Herbstsaison

Auch der heurige Saisonbeginn läßt vorläufig keine Hebung in der künstlerischen Produktion noch weniger aber auch nur Ansätze zu neuen eigenen Zielen erkennen; wenigstens nicht in dem, was der Öffentlichkeit in Ausstellungen geboten wird. Wohl ist auch im Wiener Publikum die Erscheinung des Kunsthungers zu konstatieren, dem auch dank der offiziellen Organisationen in Schulen, Gewerkschaften und Volksvereinen auch in weiteren Kreisen einigermaßen Befriedigung verschafft wird — mit welchem Erfolge, muß freilich noch dahingestellt bleiben. Vorträge über Kunst sind überfüllt, in den Schaufenstern der Buchläden nimmt die Kunstliteratur (vor allem Bilder- und Ausstattungswerke) immer größeren Umfang an und wird auch trotz der teuren Preise gekauft. Weist dies auch, nicht weniger als bisher, auf die wohlhabenderen Klassen als Abnehmer, so dürfte doch darin ein Umschwung merkbar sein, daß es nicht mehr bloß der kriegsgewinnerische Ankauf zum Zwecke gefälliger Ausstattung des Bücherkastens oder zum Zwecke einer Kapitalsanlage ist, sondern ein durchgreifendes Streben nach unmateriellen Genüssen, ein Ausdruck des Hungers nach Geistigem. Aber es fehlt eine zielbewußte geistige Führung, es fehlt eine führende Künstlerschaft, und nicht zuletzt der Glaube an die Notwendigkeit der Bedürfnisse unserer Zeit. Als kürzlich die Reihe der Donnerstagvorträge im österreichischen Museum in dankenswerter Weise mit einem Vortrage Worringers über Expressionismus wieder aufgenommen wurde, bedeutete das wohl ein gesellschaftliches Ereignis für die Intelligenz. Wer aber nach dem Vortrage den Meinungsaustausch in der großen Masse belauschte, mußte zur Überzeugung gelangen, daß es zwar doch vielleicht nicht mehr an Willen, wohl aber an einer inneren Disposition und damit an einem Verhältnis zu diesen Dingen fehlt. Kräften, die einigermaßen geeignet wären, künstlerisch oder intellektuell Ziele zu stecken, oder auch nur Wege zu weisen, mangelt es trotz allen Kunsthungers doch noch an einem reifen Boden, sie ziehen sich von dem öffentlichen Getriebe zurück oder sammeln einen kleinen Kreis Gleichgesinnter in privaten Zirkeln um sich, oder — sind gezwungen auszuwandern. In einer solchen Lage gibt es zunächst wohl nur eine Möglichkeit, den Glauben an unsere Zeit und an uns selbst zu stärken: die Vorführung auswärtiger Qualitätsleistungen. Aber auch dies scheitert an den gegenwärtigen schwierigen äußeren Verhältnissen, wie des Transportes, der Einfuhr und der Valuta. Wenn da die Kunsthandlung Würthle & Sohn, Nachfg. eine Serie neuerer französischer Graphik aus Holland auf den Markt bringt, so bedeutet das Idealismus genug, wenn man bedenkt, was etwa ein Blatt von Cézanne, das 150 holl. Gulden kostet, in österreichischer Währung ausmacht. Es handelt sich zwar nur zum geringen Teile um Erzeugnisse der allerjüngsten französischen Kunst, auf die wir nach der jahrelangen Unter-

brechung gespannt sein müßten, doch kommen die vorliegenden Graphiken von Cézanne, Daumier, Manet, Raffaeli, Rassenfosse, Steinlen u. a. nicht nur für einige wenige Interessenten als objektiv geschätzte Werte in Betracht, sondern für die Wiener Verhältnisse auch als anspornende Zeugen eines künstlerischen Tempos, dem die gemütliche Schwerfälligkeit der breiteren ausübenden oder aufnehmenden Kunstwelt vielfach noch immer nicht gewachsen ist. — Die „Freie Bewegung" konnte wenigstens insofern an ihrem Programme, ausländische Kunst vorzuführen, festhalten, als sie Graphiken des Münchners W. Schnarrenberger vorführt, dessen konzentriertes Erfassen des Widerspiels der Ereignisse in der Großstadt in den Lithographien der ersten Kriegsjahre zur Geltung kommt, und der in seinen humorvollen Schilderungen des Straßenpublikums, sowie in vignettenartigen Aquarellen modern-städtischer Stimmungswinkel hohe Ausdruckskraft durch Intensierung der vereinfachten Umrisse und Reduzierung der farbigen Valeurs erzielt. — Einem solchen talentvollen Durchschnitt gegenüber berührt die Ausstellung der Sezession fast tragisch, wenn man die je nach der Person mehr oder weniger glücklichen Versuche bemerkt, aus dem auf rein optische Werte eingestellten Erleben zu einem unbehinderteren Ausdruck innerlicher Erregung zu gelangen. Dies wird um so deutlicher, als man gegenüber den früheren gemischten Ausstellungen immer mehr das Prinzip durchzuführen scheint, jedesmal nur einige Künstler in Kollektivausstellungen zum Worte kommen zu lassen, dies freilich nicht immer zugunsten des Gesamtbildes, das man von dem Künstler erhält. So fällt zwar der bekannte „Baumschlag" der Staatsgalerie von Ferdinand Andri aus der Reihe der sonst ausgestellten Werke, deren „dekorativer" Aufbau meist ziemlich leer wirkt, vorteilhaft heraus, diese lassen aber in ihrer Gesamtheit die Konsequenz einer persönlichen Zielsetzung vermissen, so daß auch die gute expressionistische Gebärde der Wiederholung des alten Baumschlagmotivs mehr als Anpassung an die neueren Strömungen, denn als eignes Durchringen empfunden werden muß. Gerstenbrandts gewohnte Sittenschilderungen scheinen neuerdings durch einen stärker karikaturenhaften Zug, der ihm an sich liegt, einen unmittelbareren Ausdruck erzielen zu wollen, während Hänisch seine sonst soliden Stillebenimpressionen in einem Falle durch die Monumentalität des Formats — nicht des Bildes — ad absurdum führt. Ist bei den Genannten und etwa auch bei O. Roux das althergebrachte Können wenigstens nicht durchgängig oder nicht entscheidend durch eine modern tuende Problematik gestört, so berühren die verflachten expressionistischen Allüren eines H. Krause, der seine Figuren ohne Notwendigkeit in spitze Winkel zerlegt, um so peinlicher. Nicht viel weniger die großen Tafeln von Dobrowski und Kitt, die ihren mäßigen Naturalismus auch nicht hinter den formalen Auffälligkeiten von Aufsicht, mosaikartiger Anordnung oder gotischer Linienführung verbergen können. Im gleichen Sinne sind die Glasfensterentwürfe Dachauers für die von Örley ausgestellte Kapelle im besten Falle dekorativ, d. h. ein durch ein ausdrucksloses Kleid schlecht verhüllter Naturalismus. Sieht man von Wacik ab, der in seinen Märchenillustrationen trotz der Fülle seiner Arbeiten wenigstens durch den Reichtum seiner gegenständlichen und formalen Einfälle immer wieder ergötzt, und ohne modern tuende Anpassungsmeierei seinen abgeschlossenen Stil aufweist, so ist der Rückschluß auf die gegenwärtige künstlerische Produktion Wiens aus dieser offiziellen Ausstellung ein ziemlich trostloser. Ein Gemisch von Stagnation und modern sein wollender Gebärde ohne innere Notwendigkeit gibt auch da das Bild der Kraftlosigkeit, Erschöpfung und Zersetzung. — Wie das Brot brauchen wir von außen auch künstlerische Nahrung, nicht um sie gewissenlos zu verschleudern und unverdaut wiederzugeben, sondern um uns für eigene Leistungen zu kräftigen. H. G.

Die Hansa-Werkstätten in Hamburg

Die seit 1907 bestehenden Hansa-Werkstätten, die sich als Kunsthandlung bisher nur mit dem Verkauf von Wohnungsschmuck, geschmackvollem Hausrat und gewerblicher Kleinkunst betätigten, gliederten sich nach umfassender Vorbereitung zum 1. Oktober 1919 eine „Kunstschau" an, die alle Gebiete der freien bildenden Künste, Malerei, Graphik, Bildhauerei, gleicherweise umfassen soll. Es sind hierzu die gesamten Räume des Hauses Große Bleichen 28 umgebaut und zweckentsprechend ausgestattet worden. Die Ausstellung der Gemälde und Plastiken wird Herr Hofrat Brodersen leiten, der sich durch seine Kunstvereins-Ausstellungen einen Ruf als Kenner der zeitgenössischen Kunst geschaffen hat. Die Führung der „Graphischen Ausstellung" ist dem als Fachmann bekannten Herrn Viktor Singer anvertraut. Die monatlich wechselnden Ausstellungen sollen grundsätzlich nur Werke zeigen, die Anspruch auf künstlerischen Wert erheben können, einerlei, welcher Richtung und Zeit sie angehören mögen. Hamburgische und deutsche Kunst wird naturgemäß vor allem gepflegt werden. Doch sollen

auch gute Werke des Auslandes willkommen sein.

Die Novemberschau brachte Kollektivausstellungen von César Klein und A. Helberger, Graphik von Sella Hasse, Emil Maetzel, Hans Förster.

r.

Basel

Die Ausstellung tschecho-slowakischer Kunst, die gegenwärtig in der Kunsthalle stattfindet, vermag die Schweizer Kunstkritik keineswegs zu überzeugen. Mit Recht stellt die N. N. Z. fest, daß es den Tschechoslowaken an einer eigenen Kunsttradition fehle und alles, was die Ausstellung zeige, wie aus zweiter Hand, d. h. aus Paris, Wien, München oder Berlin anmute. Das meiste sei nicht mehr als Handfertigkeit und Geschicklichkeit. Die Ausstellung ist von der Prager Künstlergruppe „Manes" organisiert. Unter den zahlreichen Werken ragen graphische Arbeiten von Srabinsky, Silovsky, Benda und Simon hervor, ferner verdienen einige Plastiken von Spantel, Maratka und Sturza Beachtung.

Berlin

Das Leipziger graphische Haus von Meißner & Buch eröffnet in den nächsten Tagen eine eigene Ausstellungshalle in der Potsdamer Str. 31a mit einer Ausstellung moderner Druckleistungen auf dem Gebiete der graphischen Illustration. Die Firma stellt in einer ersten Schau die Arbeiten unserer besten Graphiker aus, die ihre Werke in ihrer Offizin haben drucken lassen. Es befinden sich darunter Arbeiten der Künstler Ludwig von Hofmann, Bossert, Robert Sterl, F. Ahlers-Hestermann mit seinen Bildern zum „Buch der Nächte", Kurt Tuch, Hans Meid, Erich Gruner mit den „Träumereien an französischen Kaminen", „Jesus und Mirjam", „Tod des Antichrist". Walter Tiemann, Hugo Steiner-Prag mit den Illustrationen zum „Golem", der „Ahnfrau", dem „Don Juan". Die Ausstellung soll zeigen, welche hochstehenden Leistungen das graphische Gewerbe heute in der Zusammenarbeit mit den Künstlern hervorbringen kann. Die nächste Ausstellung wird die Außenhülle des Buches zum Gegenstand haben.

Die Kunsthandlung Carl Nicolai eröffnete am 16. November eine umfassende Ausstellung von Gemälden, Aquarellen und Pastellen der bekannten Berliner Künstlerin Erna Frank und Ernst Lindemann aus Lüneburg.

Breslau

Die Nov./Dez.-Ausstellung der Galerie Arnold bringt eine Gedächtnisausstellung des vor kurzem verstorbenen Münchner Malers Fritz Baer. Ferner enthält die Ausstellung eine umfangreiche Sammlung der wichtigsten Lithographien und Radierungen von Lovis Corinth, teilweise in sehr schönen Probe- und Zustandsdrucken, desgleichen die neuesten Lithographien von Oskar Kokoschka. Außerdem sind ausgestellt Aquarelle, Zeichnungen und Graphik der Breslauer Heinrich Tischler und G. Utinger, Keramik von Bruno Tschau.

Dresden

Unter dem Nennwort „Welthumor" (Humor und Groteske) vereinigt die Novemberveranstaltung in den Oberlichtsälen sowie in sämtlichen Räumen des Graphischen Kabinetts Emil Richter eine umfangreiche Darbietung wertvoller, teils seltener künstlerischer Äußerungen von der letzten Moderne bis zurück auf altdeutsche Holzschnitte von Weidiß u. a. Eine besondere Wand ist den Lithographien Daumiers eingeräumt; daneben kommen von den älteren besonders Goya, Beardsley, Spitzweg, Th. Hosemann, Pocci, Busch u. a. zu Wort. Von den Zeitgenossen treten Nolde, Feininger, Campendonk, Klee, Pascin einerseits, Eugen Kirchner, Kubin, Hettner, Jos. Hegenbarth, Kley u. a. umfangreich auf. Die künstlerischen Mitarbeiter von: Simplicissimus (Gulbransson, Th. Heine usw.), Jugend, Fliegende Blätter und Orchideengarten sind als geschlossene Gruppen zusammengehalten. — Einige bedeutende Gemälde, Plastik und Kunstgewerbliches vervollständigen die Schau, die vor allem in großen Kontrasten den Ausdrucksreichtum schöpferischen Humors sichtbar machen soll.

Als nächste große Veranstaltung wird für Januar 1920 eine Ausstellung der Gemälde und graphischen Arbeiten von Emil Nolde vorbereitet. Diese Darbietung wird auch neueste, noch nicht bekannte Schöpfungen des Künstlers veröffentlichen.

Hannover

Die nächste Ausstellung der Hannoverschen Sezession wird Anfang Februar 1920 in der Kestner-Gesellschaft stattfinden. Einlieferungstermin ist der 10. Januar. Die Ausstellungspapiere sind anzufordern durch Maler Otto Hohlt, Hannover, Ellernstr. 24.

Kopenhagen

Am 10. November wurde durch König Christian eine finnische Ausstellung eröffnet, die rund 300 Bilder zählt. Die meisten Künstler Finnlands sind vertreten. „Wenn man auch", schreibt „Politiken", „durch die Ausstellung keinen starken Eindruck von nationaler Eigenart bekommt, so lernt man doch eine Reihe talentvoller Maler und interessänter Künstlerphysiog-

nomien kennen. Sie sind tüchtige Leute, der finnischen Maler, und sie haben sich in die großen europäischen Schule viel sichern künstlerischen Stil und weltmännische Eleganz angeeignet."

München

Rudolf Großmann, München, eröffnet soeben im Graphischen Kabinett der Modernen Galerie (Thannhauser) eine Ausstellung seiner neuesten Radierungen und Zeichnungen, in der auch zum erstenmal einige plastische Arbeiten dieses Künstlers ausgestellt werden. Für die Ausstellung erschien ein Prospekt in beschränkter Anzahl mit zahlreichen Originallithographien des Künstlers.

Im Zusammenhang damit möchten wir darauf hinweisen, daß im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig, in der Sammlung „Junge Kunst" soeben auch ein Band Großmann aus der Feder Wilhelm Hausensteins mit einer Selbstbiographie und 32 Abbildungen auf Tafeln (Preis M. 4.—) erschienen ist.

In der gleichen Galerie wurde soeben eine Ausstellung von Gemälden der Frau Dr. Albert, München eröffnet.

Wiesbaden

Der Nassauische Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst beherbergt eine große Ausstellung von Nolde. Noldes Bedeutung für die Gegenwart liegt nicht zum geringsten in dem Mut, mit dem er dem Beschauer die impressionistische Brille von der Nase schlägt. Dadurch versetzt er sich in die Lage, sich manches erlauben zu können, was man ihm in Zeiten eines beruhigteren Verhältnisses zwischen Kunst und Publikum verübeln würde. Man kann das Gefühl nicht los werden, daß die schlagerhafte Großzügigkeit, die, ähnlich wie seinerzeit der Plakatstil der „Scholle", ihren Erfolg in der Verblüffung sucht, ein Zugeständnis des Künstlers an das moderne Ausstellungswesen ist, das ihm unter andern Umständen ganz ferne läge. Denn das, was Nolde tatsächlich in Umriß und Farbe zu sagen hat, ist schon in den bemalten Holzschnitten des 15. Jahrhunderts enthalten. Jene würden, zu Ausstellungsbildern vergrößert, genau um so viel verlieren, als Noldes Bilder, zum fliegenden Blatt verkleinert, gewinnen würden. Als die mittelalterliche Kunst zu Riesenschrecklichkeiten wie Grünewalds und Backofens Kreuzigungen überging, verfügte sie eben doch über ein beträchtliches Mehr von mehr Mitteln als unser junger Expressionismus, der zu ihr in einem Verhältnis steht wie der Schrei der Leidenschaft zu dem reichen Gefüge einer kultivierten Sprache. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Alfred Philippe Roll

der Präsident der Société nationale des Beaux-Arts ist im Alter von 73 Jahren kürzlich in Paris gestorben. In den Tagen, da zuerst die Freilichtmalerei das Programm der neuen Kunstrichtung wurde, war Rolls Name einer der am meisten genannten. Seine Landschaften und Porträts sind ebenso wie die von ihm gemalten Szenen aus dem bürgerlichen und bäuerlichen Leben in zahlreichen Privatsammlungen und öffentlichen Museen Europas verstreut. Indes darf man heute feststellen, daß die Zeit längst über die Kunst dieses Meisters hinweggegangen ist, dessen Name einstmals — und nicht mit Unrecht — an der Spitze einer neuen Kunstwende genannt wurde. r.

Corrado Ricci

der bisherige Generaldirektor der Altertümer und schönen Künste im italienischen Unterrichtsministerium hat kürzlich sein Amt niedergelegt. Zu seinem Nachfolger wurde der Kunstgelehrte Arduino Colasanti ernannt. Es verlautet, daß Riccis kaum zu ersetzende Erfahrung demnächst auf einem anderen Posten Verwendung finden soll, über dessen nähere Bedeutung noch nichts feststeht.

Berlin

Dr. Wilhelm Kaesbach, seither wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Berliner Nationalgalerie wurde zum „Beirat des Direktors" an der gleichen Anstalt ernannt. Es wäre interessant, näheres über die besonderen Funktionen dieses neuen Beirats zu erfahren. Seit wann brauchen Museumsdirektoren, die sich ihrer Aufgabe gewachsen fühlen, sogenannte „Beiräte"?!

Göttingen

Entgegen unserer früheren Meldung, nach der Prof. Habicht als Nachfolger von H. A. Schmid nach Göttingen berufen sein sollte, verlautet neuerdings, daß Prof. Dr. Wilhelm Pinder, der Ordinarius für Kunstgeschichte an der Breslauer Universität, eine Berufung nach Göttingen erhalten habe.

Leipzig

An der Universität habilierte sich Dr. Hermann Voss, Abteilungsleiter am Museum der bildenden Künste, als Privatdozent für neuere Kunstgeschichte mit einer Habilitationsschrift über die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, die wahrscheinlich noch vor Weihnachten in zwei Bänden bei G. Grote, Berlin erscheinen wird.

Roſtock

Prof. Dr. Emil Utitz hat an der Univerſität einen Lehrauftrag für Äſthetik und Pſychologie erhalten.

Wien

Die Maler Albin Egger-Lienz und Ferdinand Andri ſind als Profeſſoren an die Wiener Akademie der bildenden Künſte berufen worden.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aſchaffenburger Str. 20.

Wir bitten von nun an alle Einsendungen, die sich auf alte und neue Graphik (Einzelblätter wie Mappenwerke) beziehen, sowie alle Nachrichten aus Sammlerkreisen direkt an die obige Adresse des Bearbeiters dieser Abteilung zu richten.

Neue graphiſche Veröffentlichungen

Einzelblätter

Fritz Lederer hat Brueghels Winterlandſchaft im Wiener Muſeum vor dem Original radiert und in monatelanger Arbeit eine graphiſche Leiſtung vollbracht, die um ſo begrüßenswerter iſt, als alle Reproduktionen bisher von der dem Gemälde beſonderen Reiz verleihenden feinen Stimmung keinen Begriff zu geben vermochten. Lederer iſt es gelungen, die einheitliche Wirkung der in ein kühles Weiß getauchten, ſich in ſanften Schattierungen bis in die weiteſte Ferne erſtreckende Landſchaft, die von unzähligen Menſchen belebt, mit Gehöften und Baumgruppen durchzogen iſt, zu vollwertigem Ausdrucke zu bringen. Die 55×73 cm große, in Vernismou mit Rouletteſchraffierung ausgeführte Radierung gibt den Zweiklang des Schnees und des blaugrünen Eiſes lebendig wieder. Das fröſtelnde Kalt dieſer weiten Winterlandſchaft, das matte Licht der in ſanfte Molligkeit gehüllten Schneewelt, kommt hier ebenſo wirkungsvoll zur Geltung wie die monumentale Kompoſition mit den von der Jagd heimkehrenden Männern zur Linken, den ſtufenweiſe ſich abdachenden Baumſtämmen mit ihren feingeäſtelten kahlen Kronen und dem am Rande ſich tief ſenkenden Blicke.

Der Verlag Biſchoff & Höfle G. m. b. H. in München kündigt neben Arbeiten von Willi Geiger drei neue Blätter von Lovis Corinth an. Eine farbige Lithographie des Walchenſees verdient beſonders hervorgehoben zu werden. Der Künſtler, der ſich in der letzten Zeit immer mehr der Landſchaftsdarſtellung zugewendet hat, iſt auch hier wie in der Radierung der Löwenbrücke aus dem Berliner Tiergarten der Meiſter einer flotten Großzügigkeit, die dieſen Blättern ihren monumentalen Stil verleiht. Eine Tierſtudie von ſprühender Lebenskraft und feinſter Beobachtung bildet das dritte Blatt.

F. Bruckmann A. G. in München bringt erſtmalig Lithographien von Max Mayrshofer, in denen ſich die virtuoſe Kunſt des bisher nur in Zeichnungen bekannten Impreſſioniſten aufs neue kund tut. Seine Stärke beſteht in der ſuggeſtiven Darſtellung von Menſchenmaſſen, die er mit wenigen Strichen mehr ahnen als ſehen läßt. Er gibt ein Gewirr von Erſcheinungen, einen lebenden Knäuel, ein Fluten und Wogen, das ſich im prallen Sonnenlicht phantaſtiſch abſpielt. Die Landſchaft dient Mayrshofer mehr als Umrahmung ſeiner Menſchendarſtellung denn als Selbſtzweck; daher ſind Blätter wie die wilden Orgien, betitelt „Kriegslager“ und „Panik“ oder Raufſzenen wie „Einhalt“, „Streit“, „Überfall“ und ſchließlich „Die Betrunkenen“ beſonders hervorzuheben.

Die beiden, im gleichen Verlage erſcheinenden Radierungen „Der Wanderer“ und „Frühling“ von Heinrich Reifferſcheid offenbaren in ihrer klaren Formenſprache einen Künſtler von ernſter — vielleicht gar zu weit gehender — Gründlichkeit, der eine durchaus ſichere Hand beſitzt und Werke von gehaltvoller Qualität und geſchloſſener Wirkung ſchafft.

Mappenwerke

August Gaul, Vom Fressen der Tiere. Paul Cassirer, Berlin. 25 Lithographien. 50 numerierte Exemplare. M. 500.—.

Franz Heckendorf, Sonne. Verlag Wasmuth A. G., Berlin. 10 farbige Originallithographien, mit einer dichterischen Einführung von Arno Nadel. 50 Vorzugsexemplare M. 750.—, 150 Exemplare M. 500.—.

Arthur Grunenberg, Figuren. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin. 16 Steinzeichnungen im Format 50×70 cm. 30 Vorzugsexemplare M. 880.—, 170 Exemplare M. 500.—.

Lene Schneider Kainer, Amsterdam. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin. 12 Steinzeichnungen. Nr. 1—20 (handkoloriert) M. 450.—, Nr. 21—60 M. 200.—.

Zum fünfzigſten Geburtstage Auguſt Gauls hat der Verlag Paul Caſſirer den Künſtler ſelbſt durch ein intereſſantes Mappenwerk zu Worte kommen laſſen, in dem die verſchiedenſten Vertreter der Tierwelt vom Elephanten bis zur Raupe bei der ſelbſtgefälligen Tätigkeit der Nahrungsaufnahme vorgeführt werden. Gauls tiefſchürfende Beobachtungsgabe und ſeine beſondere Liebe zu den Tieren, die er immer wieder ſchil-

dert und die er ohne alles Pathos, geſehen durch ein ruhiges Temperament, darſtellt, muß in dieſen Steinzeichnungen infolge der Vertrautheit mit den Modellen auch den zünftigen Zoologen in Erſtaunen ſetzen. Von beſonderem künſtleriſchen Werte ſind neben dem rhythmiſch intereſſanten Blatte der Schafherde die in öder Dünenlandſchaft ſich zu Hunderten einfindenden Krähen und die Rötelzeichnung der Papageien.

Heckendorf geleitet uns in das Wunderland des Orients, deſſen eigenartige Farbenpracht ihn in ſeinen, in ihrer Feinheit an Paſtelle erinnernden Lithographien zu viſionären Schöpfungen begeiſtert hat. Die Landſchaft lebt und atmet in dieſen Blättern, ſie ſtrahlt die Sonnenglut wieder und leuchtet in grellen Farben, die der Künſtler mit der ihm innewohnenden Kraft zum Ausdrucke bringt. Beſonders zwingend in der rhythmiſchen Steigerung iſt z. B. das Blatt in Hochformat, da die kahlen Bergesſpitzen aus dem Nebel in die Sonne emporragen und wilde Felſenklüfte ſich öffnen. Weniger gelingen ihm figürliche Darſtellungen, wenn ſie das Maß kleiner Staffagen überſchreiten; aber dort, wo ſie, wie in der Karawanenſzene, die durch eine Straße zieht, in das landſchaftliche Milieu eingebettet ſind, ſteigern ſie den Eindruck bis zu höchſter Lebendigkeit.

Gegenüber dieſer hochkünſtleriſchen Leiſtung enttäuſcht die in ihren Dimenſionen auch etwas gar zu gewaltig ausgefallene Mappe mit ſtark bewegten, aus dem Tanze geborenen Figuren von Arthur Grunenberg, denn dieſe Skizzen wären wohl als Studienzeichnungen, nicht aber als lithographiſche Publikation berechtigt. Der Künſtler übertreibt im Affekt zu ſehr, iſt auch von einer gewiſſen eklektiſchen Manier nicht frei; er berauſcht ſich an den ekſtatiſchen Bewegungen ſeiner Modelle und ſteht in ſeiner ſkizzenhaften Flüchtigkeit in direktem Gegenſatz zu Heckendorf, der das Zufällige in die Sphäre des Viſionären erhebt.

Auch Lene Schneider Kainer iſt in ihren Gemälden ſtärker als in der Graphik, in der ſie noch nicht zu einer eigenen Handſchrift gelangt iſt. Sie ſchwankt im Ausdrucke des lithographiſchen Stiftes zwiſchen Munch und Paris, verfügt jedoch über eine gute Technik.

Jahrbuch der Original-Graphik

Herausgegeben von Prof. H. W. Singer. Verlag Wohlgemuth & Lissner, Berlin. Erster Jahrg.

Ausg. A. Nr. 1—15 auf kaiserl. Japan M. 1000.—, erhöht auf M. 1500.—.

Ausg. B. Nr. 16—50 auf Bütten-Japan M. 800.—, erhöht auf M. 1000.—.

Ausg. C. Nr. 51—150 auf Bütten M. 300.—, erhöht auf M. 500.—.

Eine Mappe mit acht Radierungen und zwei Holzſchnitten in prachtvoller Ausſtattung, die einer beſſeren Sache wert geweſen wäre. Denn dieſes Jahrbuch unterſcheidet ſich von den alten Jahresmappen der Kunſtvereine nur durch das Vorwort, in dem ſich der Herausgeber bemüht darzulegen, daß mit dem Werke, das einem Bedürfniſſe nachkommt, etwas ganz Neues geboten würde, durch einige Aufſätze über Graphik, die in jeder Kunſtzeitſchrift ſtehen könnten, und dadurch, daß die Graphiken nicht von Mitgliedern einer Künſtlervereinigung ſtammen, ſondern von dem Herausgeber geſammelt wurden. Daß er darin keine beſonders glückliche Hand beſitzt, hat er bereits durch ſein 1914 erſchienenes Buch „Die moderne Graphik“ bewieſen. Von den acht Radierungen ſind eigentlich nur zwei bemerkenswert: Corinths meiſterliches Blatt „Salome“ und Walter Zeiſings „Frauenſtraße in Dresden“. Die übrigen Blätter ſind nur Mittelgut; Orlik und Wolfsfeld ſind ſchlecht vertreten, von den beiden Farbenholzſchnitten ganz zu ſchweigen. In einem „Jahrbuch“ hätte man doch Beſſeres und andere Namen erwarten können! Corinth, der Sechziger, wirkt in dieſer antiquierten Geſellſchaft wie ein moderner Stürmer. Die Sachſen ſind mit Fanto, Fiſcher, Gelbke und Zeiſing etwas reichlich bedacht; die Qualität ihrer Arbeiten rechtfertigt den Lokalpatriotismus des Herausgebers nicht. Der Verlag hat Vorzügliches geleiſtet, eine geſchmackvolle Mappe von gediegener Ausſtattung zu Wege gebracht und den Text ſehr ſchön gedruckt. Schade für dieſen Aufwand, der hoffentlich, da ja dieſes Jahrbuch weiterhin erſcheinen ſoll, bei den nächſten Ausgaben einem wertvolleren Inhalte zugute kommen wird.

K. S.

Ankündigungen

Der Verlag Julius Bard, Berlin kündigt einige ſehr intereſſante Publikationen an, auf die wir nach Erſcheinen näher eingehen werden. Zunächſt notieren wir: Eugen Spiro, „Im Konzert“, 24 Steinzeichnungen mit einem leitmotiviſchen Vorwort von Oscar Bie. (Vorzugsausgabe in Interimsband M. 180.—, allgemeine Ausgabe geheftet M. 90.—, in Halbleinen M. 100.—.) Mit beſonderer Spannung ſieht man dem in dieſen Tagen zur Ausgabe gelangenden Werke Max J. Friedländers, Albrecht Dürer, der Kupferſtecher und Holzſchnittzeichner, entgegen. (Vorzugsausgabe auf Bütten M. 750.—, allgemeine Ausgabe M. 500.—.) Dieſe in Text und Bild gleich monumentale Veröffentlichung, deren Ab-

bildungen in der Technik der Originale von der Reichsdruckerei hergestellt sind, wird bei der bekannten Sorgfalt des Verfassers und seinem klaren Stile die reiche Dürerliteratur um einen wertvollen Beitrag vermehren. — Schließlich sei auf das von Ludwig Justi im Rahmen der amtlichen Veröffentlichungen der Nationalgalerie herausgegebene Buch „Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert", das der Verlag Julius Bard mit 100 in einer neuen Tiefdrucktechnik hergestellten Abbildungen, die die Zeichnungen in erstaunlich guten Wiedergaben zeigen, soeben herausgegeben hat, heute noch kurz hingewiesen.

Lesser Ury als Graphiker

Der Verlag Fritz Gurlitt in Berlin hat das gesamte graphische Werk von Lesser Ury, der sich seit einiger Zeit auch der Lithographie und der Radierung zugewendet und eine Reihe herrlicher Blätter geschaffen hat, erworben und gibt in einem Sonderprospekt bereits 50 Blätter des Meisters bekannt. Ein besonderer Artikel soll demnächst über Ury als Graphiker in diesem Blatte erscheinen, so daß wir uns heute mit dieser Ankündigung begnügen.

Versteigerung der Sammlung Davidsohn

Im kommenden Frühjahr will die Firma C. G. Boerner den ersten Teil einer der bedeutendsten Kupferstichsammlungen Deutschlands zur Versteigerung bringen. Infolge schwerer Erkrankung will sich Herr Davidsohn, Berlin, noch zu Lebzeiten von seinem schönen Kunstbesitz trennen. Seine Sammlung berücksichtigt fast gleichmäßig die bedeutendsten Meister der Graphik bis zum Jahre 1800. Glanzstücke sind ein wundervoller Dürer, ein fast vollständiger Ostade in sämtlichen Abdrucksgattungen und ein herrlicher Rembrandt. — Seit der Lanna-Versteigerung ist eine gleichbedeutende Sammlung nicht mehr auf den Markt gekommen. v. R.

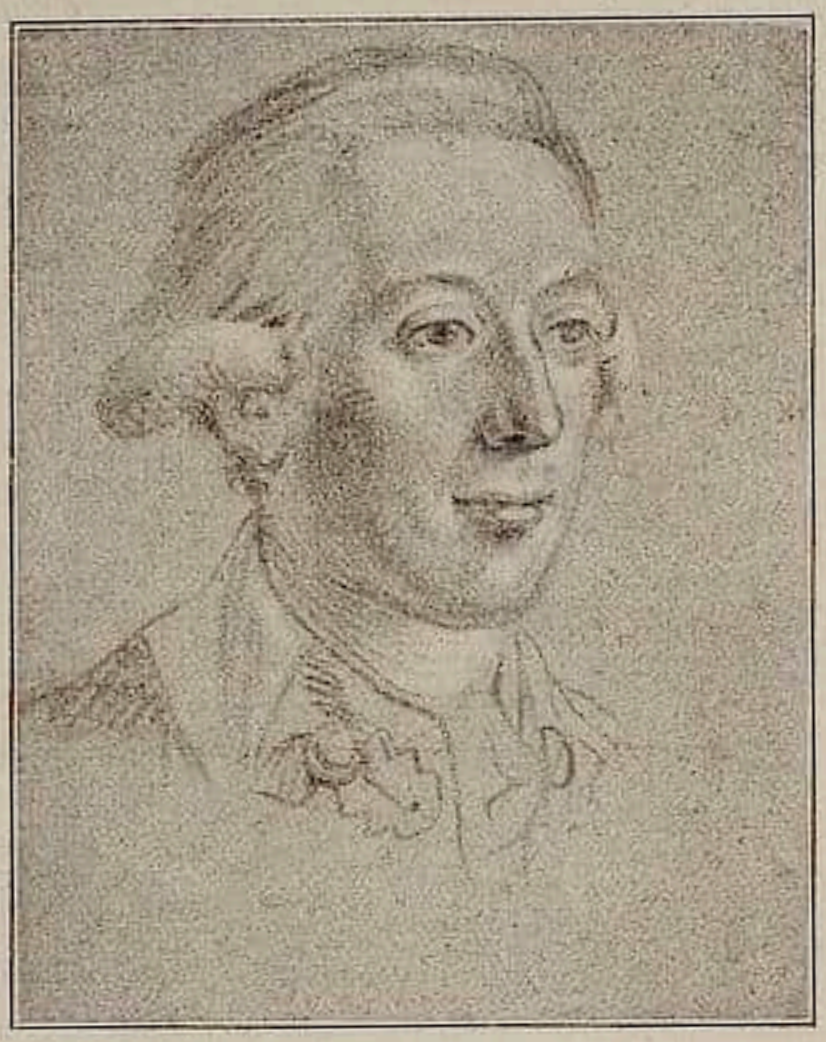
Neue Liebhaberbücher

Neue Luxusdrucke

Die Officina Serpentis von E. W. Tieffenbach in Berlin-Steglitz hat neue Zeugnisse ihrer hervorragenden Handpressendrucke geliefert: „Die johanneischen Schriften. Das Evangelium. Die Briefe. Die Offenbarung. Verdeutscht durch D. Martinus Luther." Dieser Druck mit Papierformat 25×35 cm gleicht in seiner buchtechnischen Gestalt dem Druck der vier ersten Kapitel der Genesis aus dem Oktober 1913 und gehört mit diesem zu den allerkostbarsten Druckerzeugnissen unserer Zeit. 6 Exemplare auf Pergament von W. Heilbrunn, 56 auf Papier von J. W. Zanders. Das Pergamentexemplar (3500 M.) ist ein herrlich im Inkunabelstil ausgestattetes und ausgemaltes Buch: Die beiden ersten gegenüberstehenden Seiten des Evangeliums und der Offenbarung mit breiter Bordüre in Miniaturmalerei und aufgelegtem Gold in zwei verschiedenen Entwürfen (Rankenornament und Linienornament), die der Besteller der Ausgabe selbst wählen kann, der erste Johannesbrief mit großem Anfangsinitial in Malerei und aufgelegtem Gold, alle übrigen Kapitelanfänge in Farben und aufgelegtem Gold gemalt. In den ersten 10 Exemplaren der Papierausgabe (500 M.) sind die Anfangsinitialen der einzelnen Bücher handgemalt und in aufgelegtem Gold, die übrigen Initialen in Holzschnitt rot gedruckt; in den weiteren Exemplaren der Papierausgabe (200 M.) sind sämtliche Initialen von den Holzstöcken rot gedruckt. Die gemalten Randleisten und Initialen führte A. Schoppmeyer aus, die Holzstöcke des Titels, der Zwischentitel und der Initialen schnitt Br. Rollitz nach mustergültigen Zeichnungen der Presse. Alle Exemplare haben Halbpergamentband erhalten, Ganzpergamentbände wurden nur auf Bestellung ausgeführt.

In ganz gleicher Weise buchtechnisch ausgestattet, aber im Format 18,5×27 cm, hat die Presse „Q. florati Flacci de arte poetica epistola ad Pisones" herausgebracht, mit Textrevision von Paul Friedländer in Berlin; 5 Exemplare auf Pergament (500 M.), 60 auf Bütten (100 und 30 M.). Daß so musterhafte, von Tieffenbach ganz allein hergestellte Drucke nur in kleiner Auflage erscheinen können, ist verständlich; noch verständlicher ist, daß sie schnell vergriffen sind, weil die Presse jedes Ausnutzen der Konjunktur vermeidet und daher die Preise, vor allem für die Papierausgaben, so ansetzt, daß auch wahre Bücherfreunde diese Drucke erwerben können.

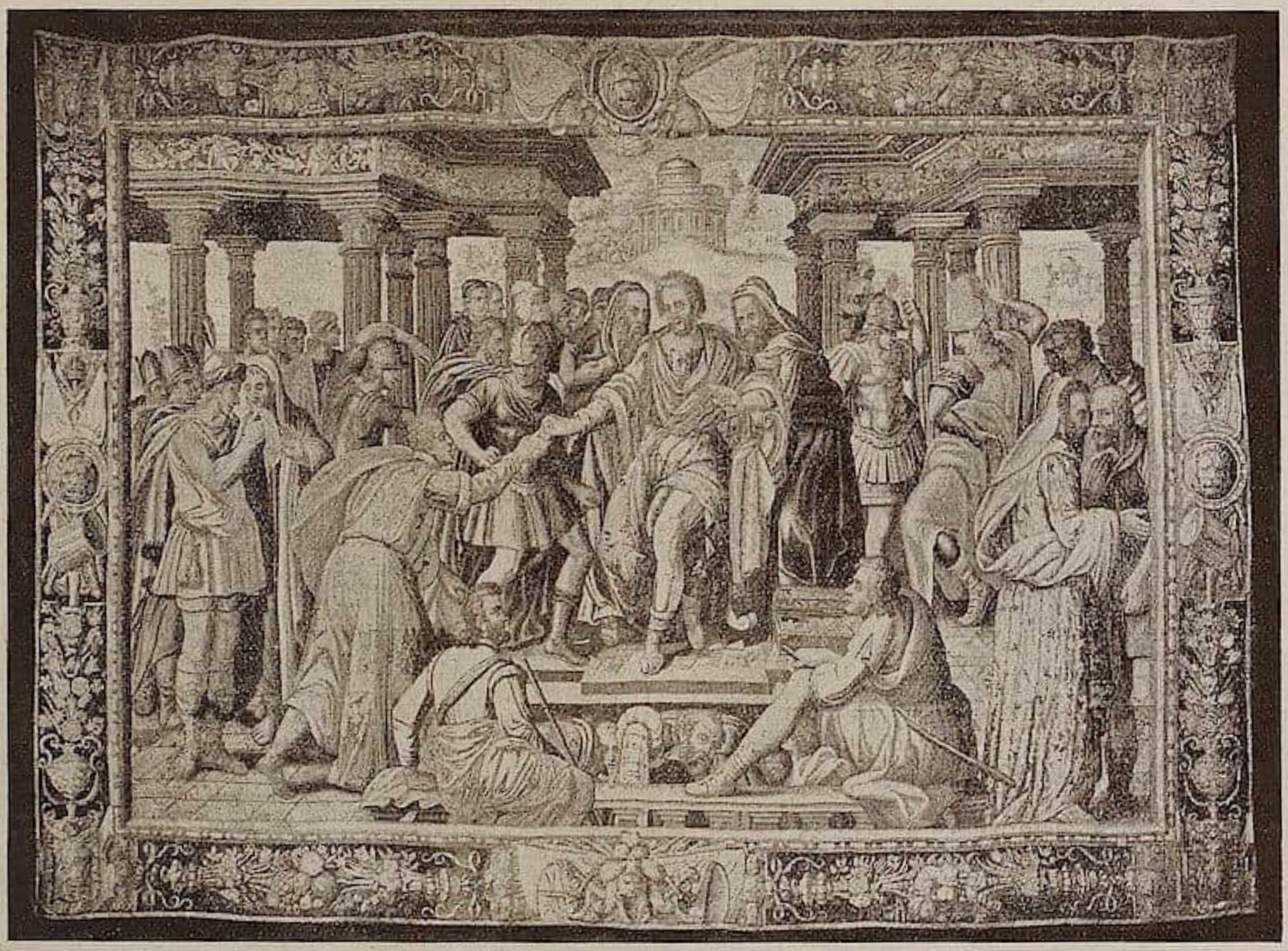
Das gleichfalls noch in diesem Jahre erschienene „Jahrbuch der Zeitschrift Das neue Pathos 1919", wieder ein herrliches schwarz und rot handgedrucktes Buch auf bestem deutschen Bütten, dem sogar noch eine Radierung von Felix Meseck, ein Steindruck von Waldemar Rösler und ein Holzschnitt von E. R. Weiß mitgegeben sind, kostet nur 20 Mark. Solche Druckerzeugnisse waren früher Beweise einer hohen Kultur, eines wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufstiegs; das paßt nicht mehr auf unsere Zeit, in der alles im Niedergange sich befindet; um so freudiger aber betrachten wir gerade heute inmitten unseres wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Abstiegs so glänzende Zeugen deutscher Buchpflege. Georg Minde-Pouet.



Porträtkopf des Generals von Garden. 17×13 cm.

Der große L'Hombre-Tiſch.

Auktion C. G. Boerner, Leipzig: Chodowiecki-Sammlung Stechow, 10.—13. Dezember (vgl. Cicerone, Heft 22, S. 752).



Gobelin aus Berliner Privatbeſitz. Darſtellung aus der frührömiſchen Geſchichte. Blau, grün, rot und braune Töne. Flämiſch. Um 1600. Höhe 400 cm, Breite 553 cm. Verſteigert durch Hugo Helbing, München, anläßlich der Auktion der Sammlungen Baron zu Rhein †, Würzburg, am 4. und 5. November zu dem hohen Preiſe von M. 105000.—.

Neue Bücher und Zeitschriften

Das Kestnerbuch

herausgegeben von Dr. Paul Erich Küppers erscheint erstmalig im Verlag von Heinrich Böhme, Hannover. Es will Ausdruck einer Gesinnung sein, die ihre Ziele jenseits von Zahl und Macht verankert sieht. Dichter und Künstler, deren Schaffen Ausdruck des neuen Weltgefühls ist, sind hier vereint. Das Buch veröffentlicht Literatur und Originalgraphik und bringt neben zahlreichen unveröffentlichten Werken von Däubler, Herbert Eulenberg, Thomas Mann, Karl Hauptmann u. a. m. einen ausgezeichneten Beitrag von Wilhelm Worringer über Kubismus. Mit graphischen Arbeiten sind u. a. vertreten: Barlach, Max Burchartz, Feininger, George Groß, Heckel, Klee, Meidner, Felixmüller, Schwitters, Plünnecke, Seewald, Unold und Viegener. (Luxusausgabe M. 250.—, gewöhnliche Ausgabe M. 30.—.) r.

Der Inselverlag

der in den letzten Jahren, sehr im Gegensatz zu anderen, etwas zu betriebsamen Verlagsunternehmungen, seine Produktion stark eingeschränkt hatte, will mit seinen alten Freunden wieder in nähere Verbindung treten. Er will sie unterrichten über die literarischen Ziele, die der Verlag in den kommenden Jahren verfolgen will und will ihnen durch ausgewählte Proben gleichsam ein Spiegelbild seiner weitverzweigten Interessensgebiete geben. Schon die früheren Versuche, die der Verlag in dieser Richtung unternommen hat, fanden einen immer steigenden Beifall in weiten Leserkreisen. Es ist kein Zufall, daß eine lückenlose Folge der Insel-Almanache heute schon fast zu einer bibliophilen Seltenheit geworden ist.

Ich muß gestehen, daß das Inselschiff, so lautet der geschickt gewählte Titel der Zweimonatsschrift für die Freunde des Inselverlages, die Absichten des Verlages in vortrefflicher Weise erfüllt. — Die rein literarische Seite des neuen Unternehmens kann hier nicht im einzelnen charakterisiert werden. Von dem hohen Niveau des Ganzen geben Namen wie Hofmannsthal, Rilke, Mombert und Harnack eine ausreichende Anschauung.

Für den Sammler sind von besonderem Interesse die eingehenden Mitteilungen des Verlages, die von der Begründung der neuen Insel- und dem Erwerb der Janus-Presse erzählen. Als Drucke dieser Pressen sind geplant eine Ausgabe von Rilkes Stundenbuch und Büchners Woyzeck, um dessen Textgestaltung sich Georg Witkowski wesentliche Verdienste erworben hat. Da diese Drucke unter der Leitung von C. E. Poeschel und W. Tiemann hergestellt werden, so haben wir alle Veranlassung, vorzügliche Leistungen zu erwarten. v. R.

Verschiedenes

Lovis Corinth

Unser Mitarbeiter Dr. Karl Schwarz, der vor einigen Jahren das graphische Werk von Lovis Corinth herausgegeben hat, arbeitet jetzt an einer Zusammenstellung der Gemälde des Meisters. Neben einer kritischen Würdigung des Künstlers wird ein möglichst genauer Katalog aller seiner Gemälde geschaffen, der auch auf bezügliche Zeichnungen und Studien hinweisen und somit das verlässige Handbuch für Sammler und Händler sowie alle Freunde der modernen Malerei werden soll. Bei der großen Schwierigkeit, das weit verstreute Material kennenzulernen, bittet der Bearbeiter alle Besitzer Corinthscher Gemälde und Zeichnungen um gefällige Adressenangabe und Überlassung von Photographien und Notizen. Alle Zusendungen werden erbeten an Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20.

Der neue Goethe in Wiesbaden

Vor dem Eingang des Museums hat sich jetzt ein Goethe niedergelassen. Goethes Statue von Hahn. Es ist eine Eigentümlichkeit der öffentlichen Gebäude Wiesbadens — Landestheater, Ringkirche, Bergkirche, altkatholische Kirche — daß sie den Eingang an der Rückseite haben. Bei dem Museum wurde ein Kompromiß gewagt. Es erhielt zwei Eingänge; aber der hintere wird benutzt und der vordere durch die Goethestatue verbaut. Goethe vor der porta clausa, hinter der ein zweckloses Foyer schlummert. Goethe von grauem Stein, der von dem gelblichen des Gebäudes übel absticht. Goethe mit verdrießlicher Miene und mit einem Adler unter dem Arm. Daher schon die volkstümliche Nottaufe: Adlerhamster, Geflügelschieber. Die Leute wissen eben nicht, was der Mann mit dem Vogel vor dem Museum will. Und sonst weiß es auch niemand. ch.

Das Hamburger Heinedenkmal

das Hugo Lederer geschaffen hat und schon seit längerer Zeit fertiggestellt ist, soll demnächst an dem von der Stadt dafür bestimmten Platz im Hamburger Stadtpark aufgestellt werden.

Der Völkerbund-Palast

Die Pariser Akademie der schönen Künste hat kürzlich ihren Urteilsspruch in der Architekturkonkurrenz um den großen Rompreis gefällt,

der als Aufgabe den Teilnehmern am Wettbewerb den Entwurf zu einem Palast für den Völkerbund in Genf gestellt hatte. Der erste Preis wurde einem Architekten Carlu aus Bonnières zugesprochen.

Venedig

Die vier antiken Rosse über dem Hauptportal der Marcuskirche, die man während des Krieges in Sicherheit gebracht hatte, sind kürzlich unter Anteilnahme einer ungeheuren und begeisterten Menge an ihren alten Standplatz zurückgekehrt.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

München

Am 15. Dezember findet im Auktionshaus Dr. F. X. Weizinger & Co. eine Versteigerung von Kunstgegenständen, alten Möbeln, Glas, Porzellan, Teppiche usw. aus verschiedenem Privatbesitz statt. Aus der sehr reichhaltigen Sammlung ist hervorzuheben, unter den Gläsern eine Anzahl von Zunftgläsern süddeutscher Herkunft in Emailmalerei, daneben verschiedene Schliffarbeiten der Biedermeierzeit von 1820—1850. Unter den Fayencen ist am reichsten Süddeutschland vertreten mit Hanauer, Nürnberger, Bayreuther und anderen Produkten, daneben sei auf einige im Dekor sehr schön ausgeführte Lothringer Arbeiten, namentlich Luneville, hingewiesen. Unter dem Porzellan stehen künstlerisch zwei Frankenthaler Figuren aus der antiken Mythologie, dann folgt eine Meißner Gruppe von Kändler, verschiedene Wiener und Höchster Arbeiten. Unter den Metallarbeiten seien hervorgehoben eine interessante Kollektion von Silberschmiedearbeiten der ersten Hälfte, bzw. Mitte des 19. Jahrhunderts, daneben sind vertreten Zinngeräte des 16.—18. Jahrhunderts, verschiedene getriebene Kupferarbeiten, Feineisengüsse, Emailarbeiten u. a. Die fast 100 Nummern umfassende Gruppe des Mobiliars nennt einen italienischen Apothekerschrank der Florentiner Spätrenaissance, verschiedene süddeutsche Prunkschränke und Stühle des 18 Jahrhunderts, ein italienisches Renaissancezimmer und mehrere komplette Salongarnituren. Unter den Textilien ist eine reiche Folge Orientteppiche, ferner eine Anzahl slavischer Stickereien erwähnenswert. Vertreten sind ferner verschiedene Gemälde alter und moderner Meister. Der 700 Nummern umfassende Katalog mit zehn Tafeln ist durch die Leiter der Auktion gegen den Betrag von M. 6.— zu beziehen.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Spitzweg-Fälschungen in Hamburg

Den Bemühungen des Hamburger Kunstsachverständigen Egon Müller ist es kürzlich gelungen, einem umfangreichen Spitzwegschwindel auf die Spur zu kommen. In Hamburg sind in den letzten Monaten vielfach bei Händlern sogenannte Spitzwegs angeboten worden, die meist auch die gefälschte Signatur des Künstlers trugen. In einem dieser Fälle stellte nun der erwähnte Sachverständige fest, daß das gleiche Bild, das neuerdings unter dem Namen Spitzweg figurierte, früher mit der Bezeichnung des richtigen Malers Steffan van Reht schon einmal für 300 M. verkauft worden war. Auf diesen Maler gehen die Fälschungen aber als solche nicht zurück. Diese hat vielmehr ein Herr Prediger gemalt, der allerdings zunächst seine Unschuld beteuert und behauptet, das Opfer eines Schwindels zu sein. Es ist inzwischen der Staatsanwaltschaft gelungen, einen der Haupttübeltäter, einen Herrn von Münchow, festzunehmen, und so steht zu

Echte alte Gobelins

sucht zu kaufen die Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9
Bellevuestraße 15

Für den Nachweis bedeutender Stücke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

hoffen, daß zunächst das Hamburger Kapitel der Spitzweg-Fälschungen zum Abschluß gelangt ist. Im übrigen weiß ja jeder Fachmann, daß gerade in den letzten Jahren unzählige falsche Spitzwegs auch in anderen Städten auf den Markt gekommen sind. Hier tut Vorsicht deshalb doppelt Not. r.

Courbets „Atelier"

Das große Gemälde „L'Atelier", das der Künstler im Jahre 1855 für die Weltausstellung bestimmt hatte, von der Jury aber nicht angenommen wurde, wird heute im Pariser Kunsthandel um die enorme Summe von 900000 Frcs. angeboten, nachdem es im Jahre 1899 für 60000 Frcs. von den Erben des Millionärs Victor Desfossées zurückgekauft worden war. In Pariser Kunstkreisen befürchtet man, daß auch dieses Meisterwerk den Weg über den Ozean antreten werde, falls es nicht der Louvre erwirbt. Die „Illustration" schlägt dem Unterstaatssekretär der Schönen Künste vor, sich auf einer Liste mit einem Staatsbeitrag von 250000 Frcs. als Erster einzutragen. Weitere Mäzene, welche das Bild nicht in amerikanischem Besitze wissen wollten, würden sich dann mit namhaften Beiträgen einfinden.

Paris

Gegen die Luxussteuer, die auf Vorschlag des Finanzministers dem französischen Kunsthandel auferlegt werden soll, wendet sich im Namen des Kunsthandels Hector Brame in Heft 9 von La Renaissance de l'art français. Gegen den Kunsthandel mit Deutschland wendet sich der Temps und entrüstet sich darüber, daß deutsche Blätter für Kunsthandel in Frankreich propagandistisch vertrieben werden. g.

Wiesbaden

Von Josef Eberz erwarb das Neue Museum durch Vermittlung von Hans Goltz, München, dessen eben vollendetes großes Bild „Frühling".

Neue Kataloge

Das Kunstantiquariat **Eduard Walz** in München, Promenadeplatz 21 gibt im Dezember einen neuen Lagerkatalog heraus, der vorwiegend alte Meister, Americana, Porträts, Städteansichten sowie englische und französische Farbstiche und Schabkunstblätter enthält. Vorbestellungen werden erbeten.

Hugo Helbing, München, Wagmüllerstr. 15. Versteigerungskatalog. Sammlung de Ridder, Frankfurt a. M. (41 Tafeln.)

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **24**	18. Dezember	Heft **24**	12. Dezember
„ **1** (XII. Jahrg.)	8. Januar 1920	„ **1** (XII. Jahrg.)	2. Januar 1920
„ **2**	22. Januar	„ **2**	16. Januar
„ **3**	5. Februar	„ **3**	30. Januar

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Verlages KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG, bei. Wir empfehlen denselben besonderer Beachtung.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Chriſtian Rohlfs

Zu ſeinem 70. Geburtstage

Mit 8 Abbildungen

Von C. E. UPHOFF

Chriſtian Rohlfs, Maler von Geblüt, geboren am 22. Dezember 1849 als Sohn eines Bauern zu Niendorf im Holſteiniſchen.

Der Gang ſeines Lebens iſt bis auf den heutigen Tag geradlinig. Aber auch abenteuerlich. Der Lebensgang eines Künſtlermenſchen durch eine viele Jahrzehnte lange geiſt- und kulturloſe Epoche. Der Kampf eines Wahrhaftigen über die Verlogenen ringsum. Das Ringen eines Geſunden mit der überall ſchleichenden Krankheit. Der Weg einer großen Leidenſchaft durch ein an ſich ſelbſt ermüdendes Daſein.

Fünfzehn Jahre alt geworden, wirft ihn eine tückiſche Krankheit auf das Siechenlager, von dem er ſich, um ein koſtbares Glied ärmer, endgültig erſt als Vierundzwanzigjähriger wieder zu erheben vermag. Die Zeit des Siechtums vergeht ihm bei primitiven künſtleriſchen Verſuchen, die unter den Augen eines Zeichenlehrers vor ſich gehen und dadurch eine größere Bedeutung als die eines Beſchäftigungsſpieles erlangen.

Nachdem er als Achtzehnjähriger ſchon kurze Zeit dort zu ſein vermochte, jedoch durch ſeine Krankheit wieder niedergezwungen wurde, geht er, 25 Jahre alt geworden

Abb. 1. Chr. Rohlfs. Weiden. 1904.

Abb. 2. Chr. Rohlfs. Aus Soeſt. 1906.

(1874) nach Weimar an die Kunſtſchule. Dort verbleibt er, durch Armut zur Bewegungsloſigkeit und Einſiedelei verdammt, innerhalb des ſchlappen akademiſchen Kunſtbetriebes alsbald als ein Eigenwilliger erkannt und demgemäß ſo gut wie keine Förderung erfahrend, 26 Jahre.

Alsdann holt ihn Karl Ernſt Oſthaus nach Hagen, aber die Umſiedelung bringt keine weſentliche Förderung ſeiner materiellen und künſtleriſchen Lage mit ſich. Die öffentliche Vorzeigung ſeiner Werke verſchafft dem dem Alter Zuſchreitenden ſelten anderes als Verkennung und kritiſche Verfolgung. Er iſt in ſeinem Geiſt und ſeinem Schaffen immer bei den Jüngſten und muß mit ihnen die Anpöbeleien des Kunſtphiliſtertums erleiden, mit ihnen das Elend in allen Phaſen durchmachen, weil er wie ſie den Forderungen des regierenden Kunſt- und Lebensunverſtandes nicht nachgeben konnte und wollte.

Im Jahre 1910 geht er nach München, wo er als Sechzigjähriger, Profeſſor von großherzoglichen Gnaden, jedoch ohne Sold, zwei Jahre lang von einem Mäcen ein mittleres Monatsgehalt empfängt und dafür ſeine Produktion gewiſſenhaft abliefert.

Abb. 3. Chr. Rohlfs. Saubohnen. 1908.

Darauf muß er nach Hagen in ſeine primitive Werkſtatt im Muſeum Folkwang zurück. Jahraus jahrein beſuchen ihn dort Freunde und Neugierige und ziehen gegen ein geringes Entgelt mit den zahlreichen Werken ſeiner unermüdlich ſchaffenden Hände von dannen. Manifeſtationen eines der leidenſchaftlichſten Künſtlermenſchen wandern ſo in die Welt und ſchaffen den Boden für die ſpät einſetzende allgemeinere Erkenntnis und Würdigung ſeiner Bedeutung.

* * *

Um einen Schein auf das Leben von Chriſtian Rohlfs, den Menſchen und Künſtler zu werfen, wie es ſich damals wie heute in den Seelen von den Jungen, die zu ihm ſtanden, ſpiegelte, will ich hier wiedergeben, was ich vor faſt zehn Jahren in einer ungedruckt gebliebenen Kampfſchrift für Rohlfs niederſchrieb:

Meine Freunde, wir haben ſamt und ſonders das Elend und die Bitternis des Künſtlerdaſeins in dieſer Zeit erlebt; wir erleben es noch. Wir haben lange ſchweigend gedarbt und haben lange die Lüge über die Wahrheit unſers Lebens herrſchen laſſen müſſen. Wir haben die Scham des abgewieſenen Bettlers tauſendfach gekoſtet und haben verachtendes Wohlwollen empfangen, wenn des Leibes Hunger und der Seele Verzweiflung uns zum Sprechen trieb. Wir ſind ſtill geworden, und unſer Stolz hat die Klageſchreie unſerer Seele erſtickt. Wir haben es gelernt, der Welt Bosheiten und Einfältigkeiten zu vergeſſen; wir haben alle unſere Elende als Opfer betrachtet, die wir unſerer Arbeit bringen mußten.

Doch wenn wir des alten Meiſters gedenken, wenn wir in der Nähe ſeiner Werke Feierſtunden genießen, ſo iſt ſein Antlitz vor uns lebendig. Wir erleben die endloſen Qualen, welche Bitternis und Entſagung in dieſe Züge gruben und in uns iſt ein Aufbegehren und ein Ingrimm, und unſere verehrende Liebe wird zum bitteren Zeugnis.

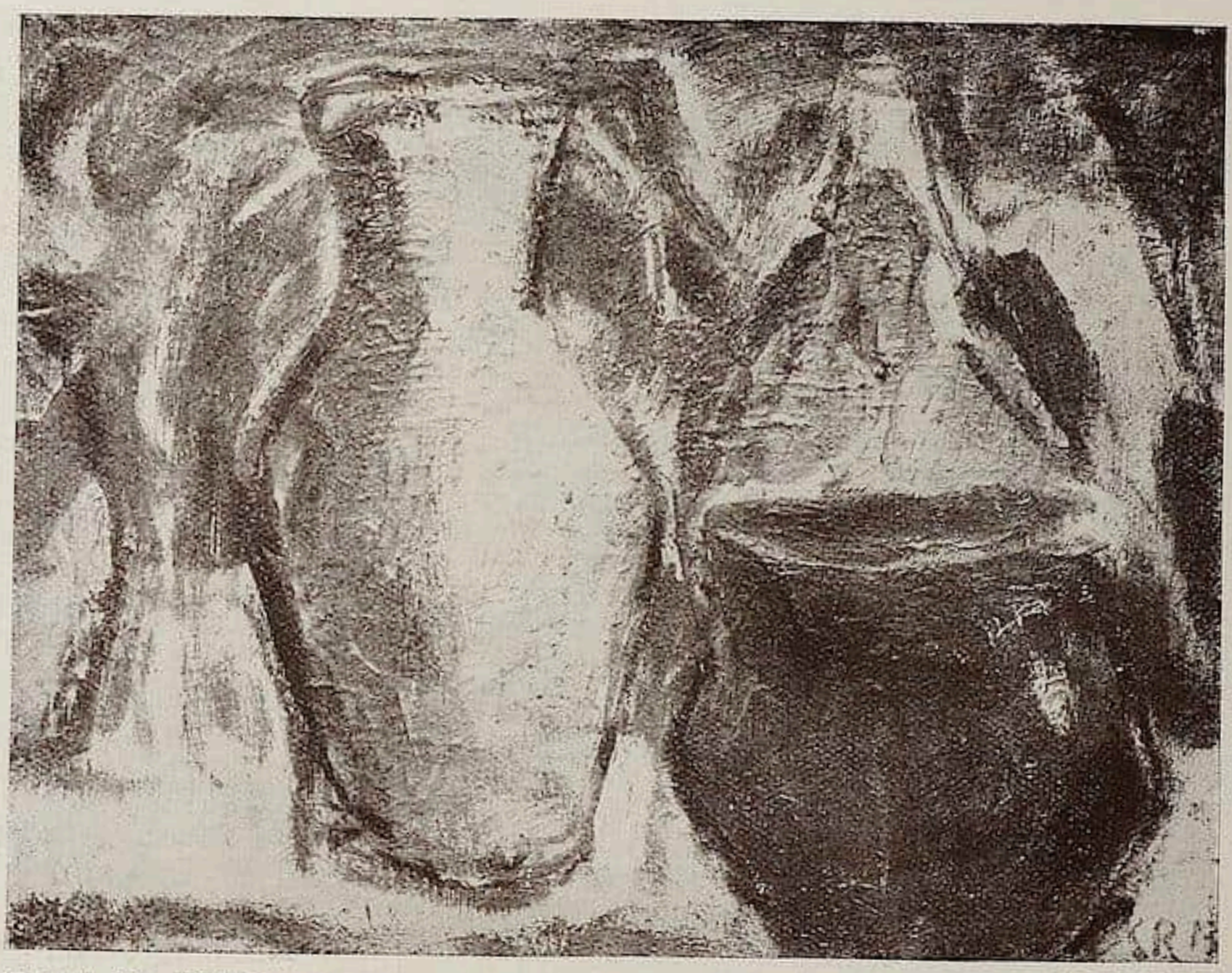


Abb. 4. Chr. Rohlfs. Töpfe. 1913.

Wäre er tot und nichts vor uns als ſein Werk, ſo vermöchten wir vielleicht der Qualen zu vergeſſen, die es bei ſeinem Werden begleiteten. Aber Chriſtian Rohlfs lebt, ſchafft und hofft in der Stille ſeiner Gedanken, daß ſeine Zeit noch kommen möge, ehe die Schollen auf den harten Planken poltern. Er lugt nicht nach dem Lorbeer aus, den man Toten ſpendet.

Wohl, ſein Werk wird über ihn hinausdauern und Früchte tragen. Doch wer will ſchelten, daß auch ein Großer vom Leben Lohn begehrt, wenn er den Kleinen für ihr Weniges zuteil wird? Man ſagt, die Welt ſei im Verachten der Großen vorſichtig geworden. Doch ſie iſt in ihrem kleinlichen Hirn ſo blind und taub, daß die Großen ſich auf Markt und Gaſſen ſtellen müſſen, damit man ſie hört und ſieht. Dies aber können nur wenige, und Rohlfs iſt nicht unter ihnen. Alſo kam es, daß er, leiblicher und geiſtiger Entbehrung ausgeſetzt, jahrezehntelang nicht wußte, wovon er am andern Tage das Leben haben würde.

Wer kann dies begreifen, ein Menſchenalter darben? Wer hat ſchon einmal Tage gehungert —, Wochen, Monde oder ein paar Jahre? Wer kennt die kalten Winter des Elends, in denen jede Stunde dem erſtarrten Körper lang iſt wie eine Ewigkeit? Wer kennt jene ſchaurigen Stunden der Not, wo der Menſch dem Tode höhnend entgegenſieht und in ſeinem Herzen nichts Raum hat als dunkelſte Bitternis? Wo ſein Geiſt zu einer ſchreienden Beſtie wird, ſchreiend nach Brot? Wo alles in ihm ihn drängt, der Menſchen Moral mit ſeinen mageren Fäuſten zu zerbrechen? — Wer hat als Hungernder

je die furchtbare Moral kennengelernt, die da lehrt, eher Hungers zu ſterben als einen Krumen Brot ſich nehmen, der nicht „Eigentum“ iſt? Wer hat die wütende Selbſtzerfleiſchung gekoſtet, die den Darbenden befällt, wenn ſein Mut zum Nehmen, zum Stehlen nicht reicht —, wenn er ohnmächtig an den Schranken der ihm eingeprügelten Moral rüttelt und kann ſie nicht brechen? — O, wenn einer iſt, der den frechen Mut dazu zu finden vermag, das Entſetzen des endloſen Darbens vom Darbenden ſelbſt zu hören, der wage es, gehe und ſehe das Antlitz an, dem ein in die Jahrzehnte gehendes Darben die Spuren eingrub. Dieſes Antlitz wird ihm erzählen, aber der Mund des Alten iſt ſchweigſam geworden unter den Bitterniſſen ſeines Lebens.

Abb. 5. Chr. Rohlfs. Caritas. 1913.

Meine Freunde,

die Welt wird dieſe Klage wohlwollend hören und belächeln. Sie wird von Künſtlerſchickſal ſprechen, mitleidig. Ein Schandfleck mehr an ihrem beſudelten Gewande iſt ihr nicht des Achtens wert. Doch die Ewigkeit hat ein Gedächtnis für ſolches Antlitz, und die Anklage, die aus ihm ſpricht, wird nicht ſtumm werden bis zum letzten Tage!

Für uns aber, Freunde, iſt noch ein anderes, was wir von dem Alten mit der währenden Jugend zu empfangen haben, auf das die Welt kein Anrecht hat. Uns iſt ſein Weſen, wie er es auswirkt, und ſein Werk, wie er es jenſeits aller Meinungen zu Ende führt, ein hohes Lied und eine Verheißung. Wir lieben in ihm das Große,

welches eine Brücke, ein Zweck und ein Beiſpiel iſt. Uns iſt er ein Übergang und ein Untergang, eine Hoffnung und eine Vollendung. Indem er ſich erfüllt, kündet er eine neue Zeit, eine Zeit jungen Menſchentumes und junger Kunſt. Er wird nicht ſterben, ehe ſich dies erfüllt hat!

* * *

Meine Freunde, wie ſagt doch Nietzſche? „Ich liebe den, deſſen Seele ſich verſchwendet; der nicht Dank haben will." Laßt uns zu dem Alten gehen, der ſeine Seele Jahr um Jahr in ſeinem Künſtlerleben und in ſeiner Künſtlerarbeit verſchwendet. Wir treten in ſeine Werkſtätte, die von ſeiner Hände Arbeit überquillt. Wir ſehen mit immer neuem Verwundern und um uns wird die Welt weit und groß. Und voller Licht! Wir wenden uns zu dem Antlitz mit den bedeutſamen Falten — zahllos ſind ſie —. Wir drücken ſcheu dieſe nimmermüde Hand, die wie ein Bild von tauſend Gedanken iſt und ſehen wieder das unendlich zahlreiche, unendlich mannigfaltige Werk dieſes einſamen, kindhaft einfachen Menſchen. Eine Ahnung iſt in uns von den Kräften eines Einzigen: und eine Frage, wie es möglich iſt, daß zwei Menſchenhände dieſes tun konnten, wo viele tauſend andere Hände oft an einem andern Werke ſich regen und doch nicht vermögen, einen Wert zu ſchaffen, an dem man wachſen könnte.

Vielleicht war dies alles ein Anſporn: Hunger, Entſagung, frühes Siechtum, Kampf, Verkennung, Mißachtung, und was der Dinge mehr ſind, die ſein Leben auch mit einer dornigen Krone bekrönten? Denken nicht ſo die kleinen, bösartigen Geiſter, die Frucht aus Unkraut und Saft aus Dürre kommen ſehen und ſagen: Siehe, alles Gute muß aus der Überwindung des Übels kommen? — Wir aber wiſſen, daß es die Macht der inneren Wahrhaftigkeit iſt, die Chriſtian Rohlfs dieſes Werk tun läßt, das ſchon ſo unendlich erſcheint und doch nicht eher beendet ſein wird, bis das dunkle Tor ſich vor ihm auftut. Es wird die Zeit kommen, wo man ſeinen Namen nennen und unter den Genoſſen ſeines Berufs fragen wird: Wer von euch iſt wie dieſer wahrhaftig in Gut und Fehl, wahrhaftig in ſeiner ganzen Weſenheit? Wer von euch iſt nicht des Mammons oder ſonſtigen Gewinnſtes wegen vor den „Forderungen des Tages" zu Kreuze gekrochen? Und ein Narr wird zu denen ſprechen, die beim Hören ſeines Namens blinzeln: Siehe, ſein Licht war zu leuchtend; alſo habt ihr nichts geſehen —!

Das Leben in dieſer Zeit iſt für den in ſich wahrhaftigen Menſchen wie ein Leben in wüſter Einſamkeit. Und jeder Blick und Gedanke, der nicht ihm ſelbſt gilt, iſt ein Martyrium für ſeine Seele. Dieſes hat Rohlfs erkennen müſſen und alſo wandte er ſich ganz ſich ſelbſt zu. Dafür hat er mitleidiges Wohlwollen und Hohn als Quittung empfangen. Und das iſt die beſte, die die Menſchen dieſer Zeit einem wahrhaftigen, nicht auf ihre verlogene Weiſe lügenden Künſtler, zu geben vermögen. Denn, meine Freunde, wie kann eine in eitler Selbſtzufriedenheit ſatte Herde anders tun? Geht doch der Sinn ihrer Arbeit nicht über das Wohlbehagen des Bauches, und wenn es hoch kommt, ſo ſorgt ſie, daß das Geſchlecht nach ihr noch fauler und gedankenloſer ſein kann.

Aber es wird einmal Raum werden für die Wahrhaftigkeit, welche einſam iſt. Denn ſeht! Den Lohn gibt die Herde ſich ſelbſt. Sie ſchafft mit Fleiß den künſtlichen Bau; doch der Grundſtein fehlt ihm: die Wahrhaftigkeit und das Wollen über das Allzumenſchliche hinaus. Alſo wird er fallen, vielleicht ehe noch der Hügel über ihren Gebeinen ſich wölbt.

* * *

„Luſt will aller Dinge Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit." Wieder iſt die Spanne Zeit von einem Sommer zum andern vergangen, Freunde. Wir ſahen die Gezeiten

Abb. 6. Chr. Rohlfs. Erſchaffung Adams. 1914.

ſich ablöſen in ihrer Hingabe an die Luſt zur Ewigkeit. Wir ſahen die Dinge um uns, die „Unvernünftigen“, ſich ſtark hingebend an den Willen zum Wachſen und Mehrwerden. Und auch in uns begehrte die Luſt nach Wachſen in die Ewigkeit hinein. Alſo gingen wir jeder in ſeine Stille und an ſein Werk. Der Alte aber, Chriſtian Rohlfs, ging hin, wo die Erde gigantiſch und ſchweigend iſt, wo die Gebirge ſich im Zwielicht des mitternächtigen Mondes wie die Hände von Titanen aufrecken und in ihren gähnenden Tiefen die Stürme entfachen, vor denen die kleinen Seelen in ihre Höhlen kriechen.

Und aus den Gebirgen ſeiner Seele, aus ihren Abgründen und von ihren Höhen wuchſen ſeine Werke wieder wie viele Hände empor, wie viele betende, luſtverſchlungene Hände. Sie gingen daher wie ein wachſender Strom, deſſen Fülle von neuen Quellen geſpornt über die Ufer hinwegſchäumen will, um ein Meer zu werden. — Wir wollen dieſes Meer ſehen, dieſe Weite, über der die Sonne des ſpäten Abends ſteht. Wir wollen ſeine Ferne ſehen, ſeine Stille und ſeine ſtürmenden Wogen. Wir wollen die Gebete hören aus ſeinen Tiefen und die rufende Schöpferkraft von den Gipfeln der Wellen, ſolange die Sonne noch nicht geht und die Waſſer ſich noch nicht glätten unter dem dunklen Tuche der Nacht. Wir wollen die Luſt ſehen, welche die Ewigkeit will.

Wie lange iſt es her, daß wir Menſchen ſahen? Haben wir überhaupt ſchon Menſchen geſehen in unſern Tagen? Was uns begegnete auf den Straßen und Märkten des Daſeins, — was da Feſte feierte oder ſich im Joch beugte —, was daherging mit ſchweren Schritten über die Scholle, taumelte in den Nächten, ſchlich um der Herren Sitz, haſtete und überhaſtete ſich als ein wirrer Strom in den Städten, — waren dies Menſchen? — Wir ſahen aus vielen Halmen das Kornfeld ſich fügen, und jeder war ein Halm für ſich, wollte nichts anderes ſein. Wir ſahen viele Bäume in Wäldern ſich verſammeln; jeder Baum war ein ſtolzer Baum, ein einziger unter den vielen. Wir ſahen auch viele Blumen zuſammenſtehen; jede war ſchön für ſich, wandte auf beſondere Art ihre Blüte der Sonne zu. Und wir behielten jeden Halm, jeden Baum und jede Blume als ein beſonderes Erleben in unſerm Gedächtnis. Sie alle tragen vom Schaft bis zur Krone die Spuren des Lebens an ſich. Vom Sturm befeindet und von der Sonne geliebt wachſen ſie, werden groß. Sie offenbaren das Erleben ihrer Tage, den Zweck ihres Seins und ihren Willen zum Mehrwerden. Dinge ſind ſie, deren

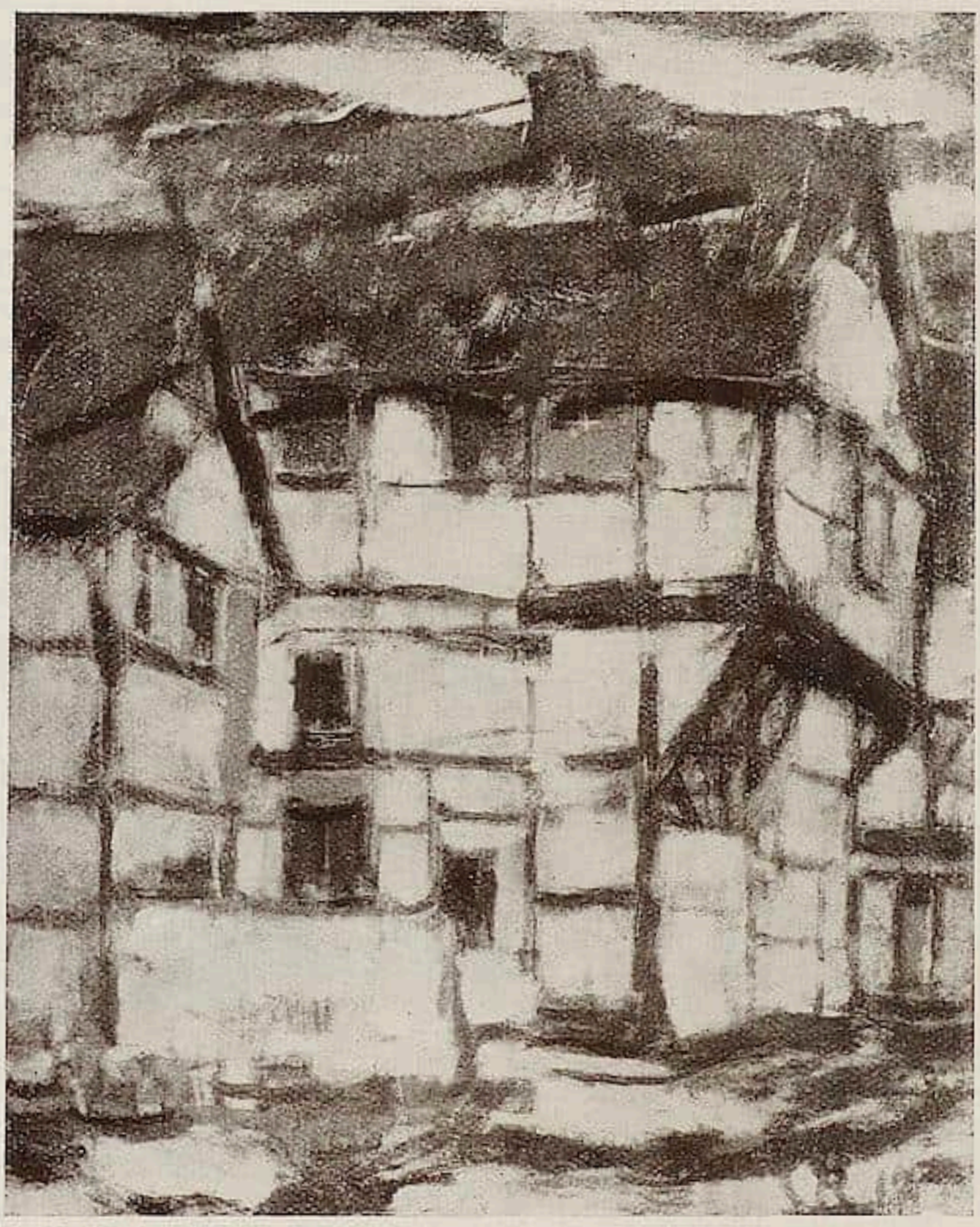


Abb. 7. Chr. Rohlfs. Haus in Soeſt. 1917.

Tiefen ſich ſichtbar, wahrhaftig zeigen. Wir ſehen ſie und lieben ſie wegen ihrer ſichtbaren Wahrhaftigkeit. Wir lieben den fruchttragenden Baum in unſerm Garten; in ſeinen Früchten werden die Säfte der Erde ſüß, das Licht der Sonne wandelt er in grünes Laub, in goldene und blutrote Früchte. Wir lieben den Enzian am Hang der Berge; er zieht den Himmel zu ſich herab und bettet ihn in ſeine Blumenkrone. Wir lieben den flatternden Schmetterling und den ſchillernden Käfer; ſie wandeln ſich in vieler Geduld, um einen Tag ſchön zu ſein und in all ihrem Wollen ſichtbar.

Wo ſind die Menſchen, die ſo tun wie ſie? Wo ſind die Leiber, die das Licht erlebten —, die das Leben unverhüllt von Gewändern und Voreingenommenheiten erlebten und wurden davon bedeutſam und einzig? Wo ſind die Leiber, deren Füße und Hände, deren Brüſte und Häupter, deren ganze Erſcheinung Offenbarung der Seele iſt —, Offenbarung von allen Freuden, Schmerzen und Leidenſchaften der Seele? Wir finden ſie nicht. Sie haben ſich vor ſich ſelbſt verſteckt; ſie wurden Kleiderſtöcke. Ihre

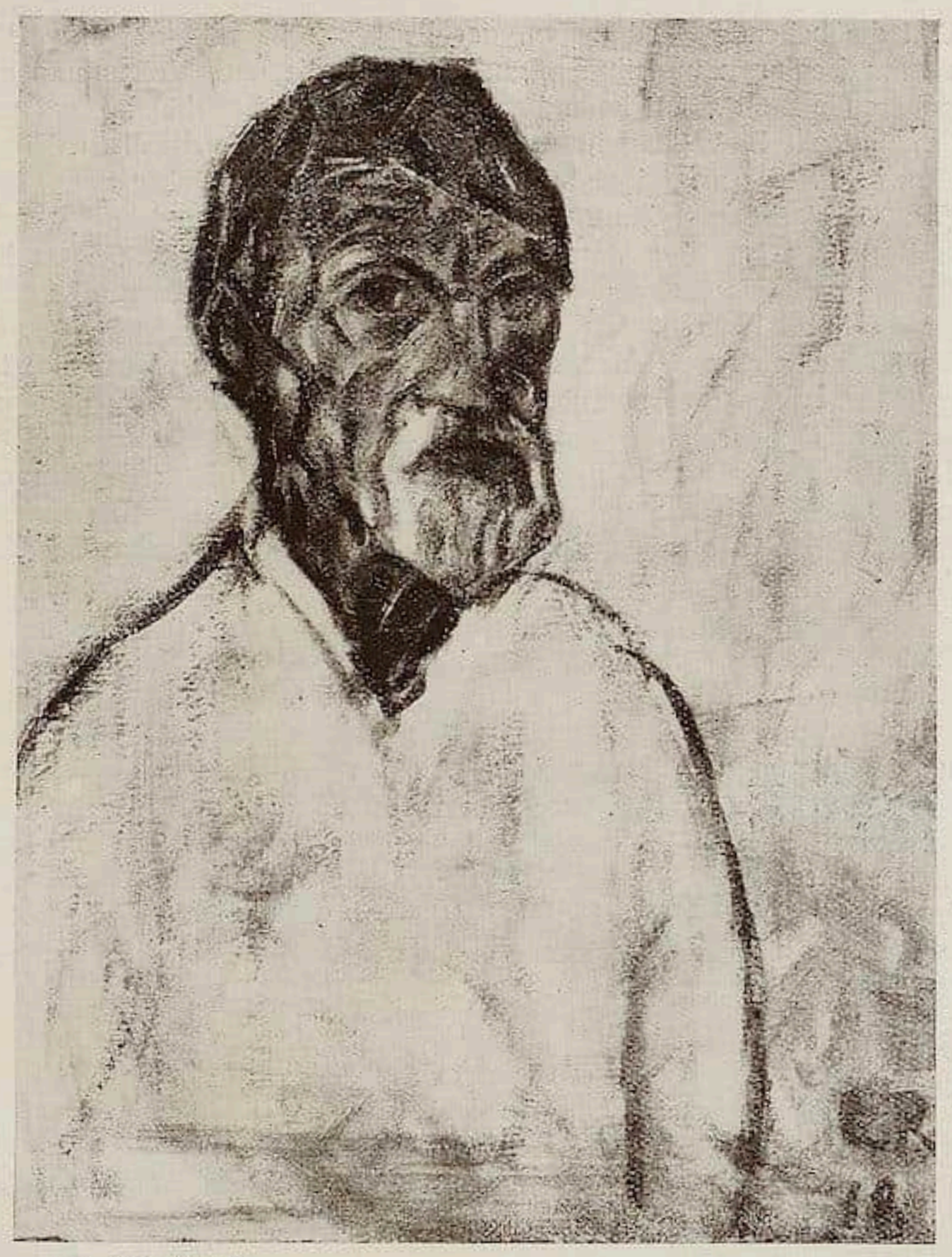


Abb. 8. Chr. Rohlfs. Selbſtbildnis. 1918.

Antlitze wurden zu Masken, ihre Nacktheit wurde Sünde. Ihr Leib vegetiert, aber er erlebt nicht mehr. Er wurde zu einer beweglichen Puppe und ihre Seele iſt ſchlafen gegangen. Sie ſchämen ſich ihres Leibes, wenn er ſeine Fruchtbarkeit bezeugt.

So denkend verweilen wir vor den Leibern, die Chriſtian Rohlfs in Farben erſtehen ließ. Er ſah ſie nie mit ſeinen Augen. Er grub ſie aus den Tiefen ſeiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfaſſenden Seele. Verhaltene Kräfte reden aus den Geſten ihrer Glieder. Drängend iſt des Mannes Fuß, taſtend, ſuchend, verkündend ſind ſeine Hände. Das Weib iſt wie ein edles Gefäß. Sein Leib gleicht der Hoffnung, ſeine Brüſte ſind lebenſpendend und ſeine Gebärden deuten auf Geben- und Empfangenwollen. Aus ihnen enthüllt ſich das Leben, das ſpieleriſche, leidenſchaftsvolle, ſuchende, verzweifelnde, findende, glückliche Leben. Alles, — Ingrimm, Liebe und Schmerz, Haß, Demut, Hochmut und Feigheit hat ſein geprägtes Mal auf dieſen Leibern, in dieſen

Geſten. Und die bebende Hand deſſen, der ſie ſchuf, ſie ruht auf ihnen. Wir ſehen ihr Zagen beim Beginnen und ihre ſtürmiſche Kraft, die nach Vollendung drängt, und das lebengebärende Licht zittert koſend darüber hin, vertieft, erhöht, formt und bewegt. Alles Fleiſch und alle Bewegung iſt dem Ausdruck der Seele dienſtbar. Und ſie offenbart ſich dem Blick. Sie zeigt ihre tauſend Tiefen und Höhen, ihre unendliche Vielheit, ihre grauſame Begierde und hingebende Sanftheit. Wir ahnen die Herrlichkeit ihres Urſprungs; ſichtbar wird ihre Vergangenheit und die Verheißung ihrer kommenden Tage. — Dieſe Menſchen ſind wie Gott, immer geheim und immer offenbar. Ihr Sinn wächſt über die Form hinaus; die chaotiſchen Hintergründe nehmen ſie auf; die Blumen und die flammenden Reflexe ſind aus ihnen, in den Farben verbergen ſich ihre Tiefen, in den Gewäſſern, an denen ſie ruhen, ſpiegeln ſich ihre Leidenſchaften, und in den Bäumen wachſen ſie über ſich hinaus mit Erde und Himmel zuſammen. Unter der Laſt von des Schöpfers Segen neigen ſie ſich und unter der Laſt ihrer Bedrückungen ſtehen ſie auf, hoch und herriſch und unbeſiegbar. — Wer begreift die Größe der Sehnſucht deſſen, der ſolche Weſen aus ſich gebar, wer trägt die Macht ſolcher Sehnſucht in ſich und wer hat die Kraft, ſie zu offenbaren?

Welch ein Reichtum birgt ſich in der Einſamkeit des Alten, und welche Liebe! Es iſt keine Blume, kein Blatt und kein Baum, daß er ſie nicht mit ſeiner Liebe umfinge und ſeine Luſt an aller Weſen ewigem Sinn bezeugte. Die Diſtel am Wegrand entfaltet unter ſeinen Händen ihre Blume groß und herrlich, die Häuſer der Menſchen werden zu lebendig in ſich ruhenden Weſen, haben Geſichter, gezeichnet von luſt- und leidvollem Erleben. Über allem, was er ſchafft, breitet ſich das in glühende Farben zerſtäubende Licht wie die große Gnade von Gott, ſo alles überſtrahlend, alles durchdringend und mannigfaltig. In der Werkſtätte von Chriſtian Rohlfs ſingt die Farbe ſüßen Geigenton, tanzt die Farbe Tarantella, überſchlägt ſich die Farbe gleich Kobolden, dröhnt die Farbe Orgelton, trompetet die Farbe Kampf, ſchmeichelt die Farbe Liebe, predigt die Farbe des Schöpfers Herrlichkeit.

* * *

So ſchrieb ich vor faſt zehn Jahren und ſo zeugte ich für Chriſtian Rohlfs bis heute. Er iſt mir ein zu lebendiges Ereignis, als daß ich vom Standpunkte der Kunſtwiſſenſchaft an ihn herangehen könnte. Und ſeine Kunſt iſt ein zu lebendiges Ereignis, — ihr Weſen iſt zu ſehr die Farbe, als daß ſie ſich mit Beſchreibungen und nüchternen Reproduktionen verlebendigen ließe. — Des Künſtlers Weſen iſt mit des Künſtlers Werk untrennbar verknüpft. Man muß Rohlfs, den Menſchen, für ſich und als Menſch zwiſchen Menſchen, als Künſtler zwiſchen Künſtlern erlebt haben, um den Blick für ſein Werk zu gewinnen, das in fünf Jahrzehnten wuchs und ſich ausbreitete, an innerer Kraft und Macht von Jahr zu Jahr zunehmend. Ich wünſche ihm den Erfolg, der ihm jetzt zu blühen beginnt, im reichſten Maße; aber ich wünſche ihm nicht, daß er zu götziſcher Verehrung erhoben werde. Es wird hiermit aber auch wohl keine Gefahr haben. Die Menſchen dieſer Zeit ſind noch längſt nicht ſo weit, den Blick für das wahrhaft Repräſentative allgemein zu beſitzen. Sie ſind in ſich noch nicht groß und beſtimmt genug, um Größe mit Beſtimmtheit wahrnehmen, erleben und für ſich auswerten zu können.

Nachtrag: Die Reproduktionen, die dieſen Aufſatz begleiten, wurden durch den Verlag Kiepenheuer, Potsdam freundlichſt zur Verfügung geſtellt. Im ſelben Verlag erſcheint demnächſt eine reich illuſtrierte Rohlfs-Monographie von Dr. Walter Cohen, in der der Künſtler wohl vom Standpunkte der Kunſtwiſſenſchaft aus betrachtet werden wird.

Edwin Scharff

Mit 11 Abbildungen | Von KURT PFISTER

Das wesentliche Problem aller neuzeitlichen Kunsthervorbringung, die polare Spannung von Anschauung und Idee, ist naturgemäß auch das Problem der Plastik dieser Zeit, wenngleich hier, wo die manuelle Schwierigkeit der Materialbehandlung Tradition gewährleistet und theoretische Experimente unterbindet, in sehr viel schwächerer Ausprägung. Immerhin: die Gegensätze der Form, mehr noch der Weltanschauung bestehen. Die Kurve läuft von Rodin zu Maillol und Hildebrandt, wenn man will, auch zu Barlach und Lehmbruck.

Hinter den Begriffen steht der einzelne. Es ist unmöglich (wie das Wölfflin einmal für den Ablauf von der Klassik zum Barock gefordert hat) die Entwicklung der Kunst auf die Entwicklung des Formproblems allein festzulegen. Der einzelne lebt in der Atmosphäre der Zeit; aber je stärker und reicher sein Wesen, desto entschiedener sprengt er das klammernde, saugende Schema.

Es könnte reizen, darzustellen, wie sehr der Bildhauer Edwin Scharff in der nervösen und doch zu ballender Synthese strebenden Struktur unserer Tage wurzelt; darzustellen wie seine Art der Formanschauung im allgemeinen und grundsätzlichen aus dem dunklen, oft mißverstandenen Wort Cézannes wächst: alles in der Natur formt sich nach Kugel, Konus und Zylinder.

Solcher Einblick gibt den entscheidenden Ausgangspunkt. Wichtiger ist die Erkenntnis des persönlichen Antriebs. Alles ist im Fluß. Trotzdem: in der einzelnen Welle, die sich aufbäumt und niederstürzt, erschöpft sich Ausmaß und Richtung der gesamten Bewegung.

Man kann sagen, daß diesem Künstler die mathematische Proportion alles ist, und sie geläutert durch den steigenden, stürzenden Rhythmus. Es gibt

Abb. 1. Edwin Scharff. Büste der Mutter. 1919.

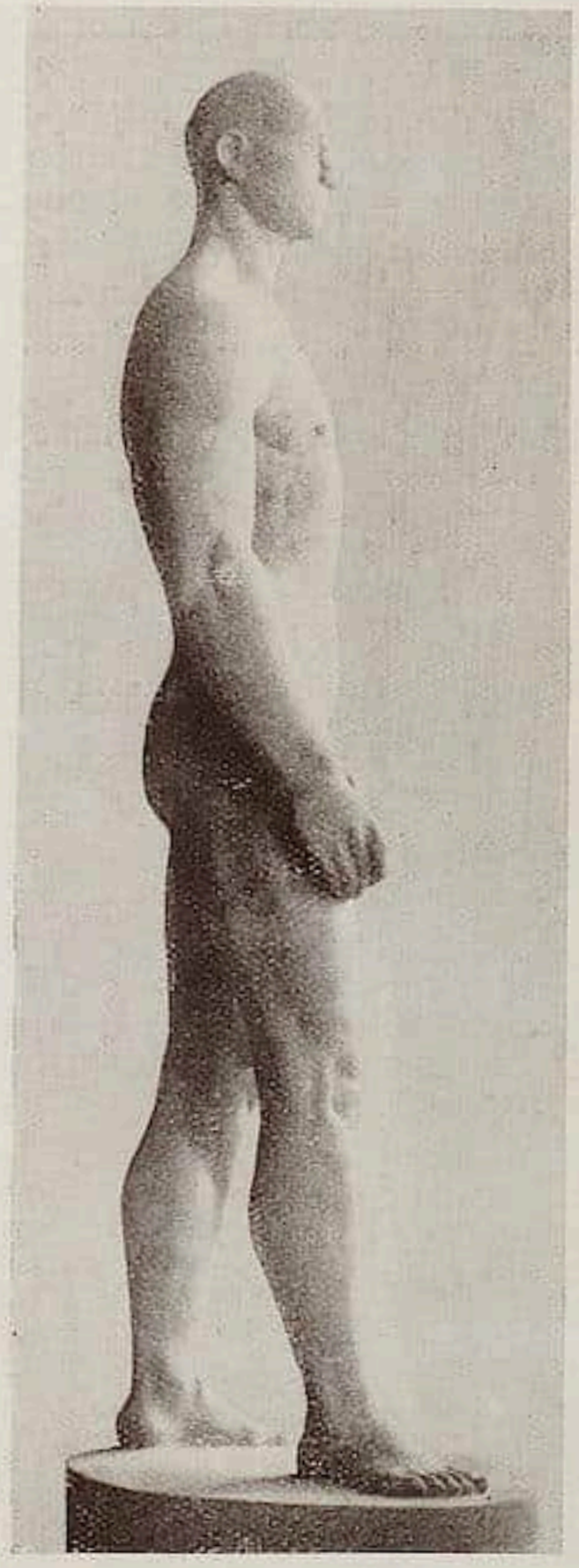


Abb. 2. Edwin Scharff. Männliche Figur. 1913. Kunsthalle Mannheim.

Blätter von ſeiner Hand, Handzeichnungen, Radierungen, die wie Bemühung um geometriſche Aufgabe, Plaſtiken, die als ſtatuariſche Überſetzung der erworbenen wiſſenſchaftlichen Einſicht anmuten. Und dann andere, deren wogender Auftrieb begnadeter Stunde der Erinnerung an die rhythmiſch ſteigende Kathedralſkulptur gedankt wird.

Kaum daß Entwicklung dieſer mehr bewußt als inſtinktiv, mehr nervös denn ſinnlich produzierenden Begabung kenntlich wäre. Trotz mancher ertragreichen Reiſe nach Frankreich, nach Italien, nach Spanien: die Anſchauung der Dinge, der Aufbau der Form iſt grundſätzlich der gleiche in der Plaſtik von 1913, in der Radierung, die 1919 entſtand. Was anders wurde, was man beiläufig als Entwicklung bezeichnen könnte, iſt die geſteigerte Logik des Formtriebes, die ſich mehr und mehr nervös differenzierende Linie, die langſame bewußte Wendung von ſinnlicher Rundung zum abſtrakten Umriß.

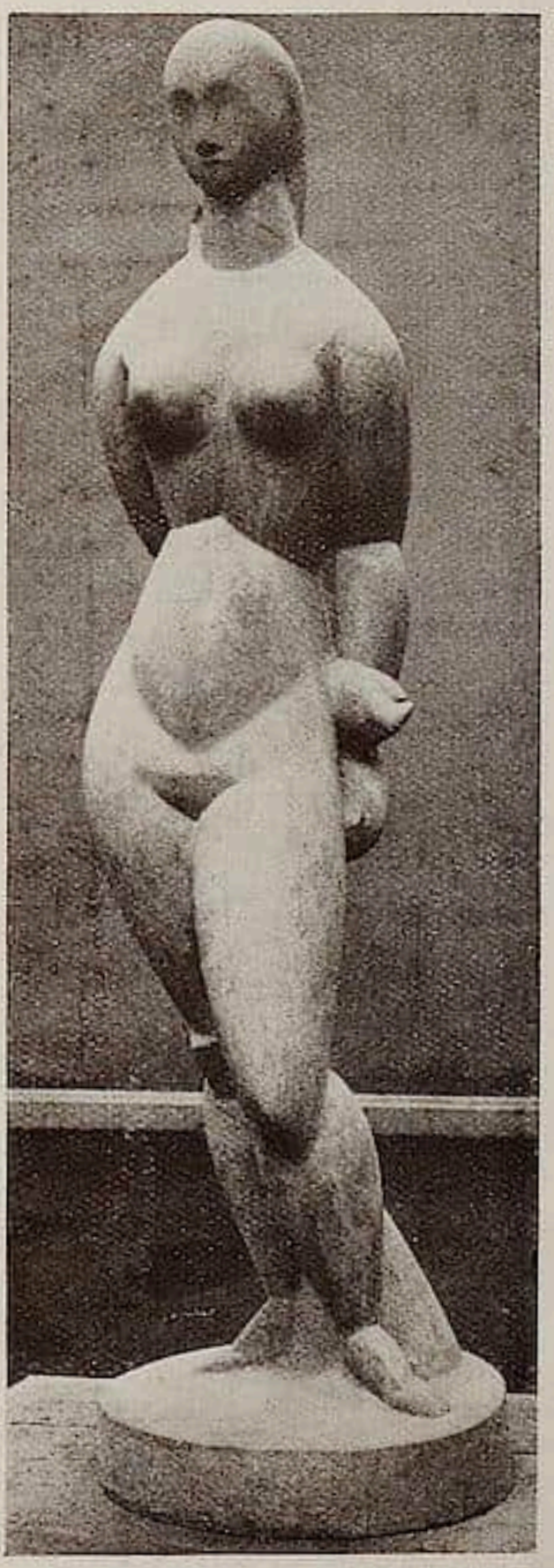


Abb. 3. Edwin Scharff. Weibliche Figur. 1918.

Es wäre töricht, dieſen, den Münchner Traditionen ſo ganz widerſtrebenden Weg zur Abſtraktion, der für manche Begabung um tragiſchen Wendepunkt wurde, zu bedauern. Nicht nur, weil es der Weg einer nicht geringen Anzahl der heute Schaffenden iſt, und es zwecklos iſt (zumal vom Standpunkt des Betrachters aus) ſich zwangsläufiger Bewegung entgegenzuſtemmen. Nicht nur, weil die Abſtraktion hier immer noch das Gegenſtändliche als feſtſtehenden Ausgangspunkt nimmt, auch im radikalſten Umbildungsprozeß (in der Reiterradierung von 1919 etwa) noch kenntliche Form bleibt und ſich nicht zur Gefühlsaſſoziation verflüchtigt. Vielmehr, weil dieſe

Richtung zur Abſtraktion hin tiefſte Erfüllung der ſchöpferiſchen Kräfte dieſes Künſtlers zu bedeuten ſcheint. Denn dies iſt die merkwürdige Paradoxie: Scharff, deſſen früheſtes (und, wie er verſichert, eindrücklich bewegendes) Erlebnis der Anblick des ſteinernen Waldes der Münſterkirche zu Ulm, die behäbige Fülle des Rathauſes der alten Reichsſtadt, der zierliche Schmuck des Syrlinſchen Marktbrünnleins (alles das in dem Zuſtand vor der ver-

Abb. 4. Edwin Scharff. Stehende Frau. Bronze. 1913.

Abb. 5. Edwin Scharff. Badende. Terrakotta. 1913.

ſtümmelnden Reſtaurierung) war, iſt unmetaphyſiſch geſtimmt. Seine Bemühung gilt nicht, wie die Barlachs oder Lehmbrucks, dem religiöſen Inhalt, ſondern einzig dem Problem der Form. Hier iſt ein Geſtalter, der hinter der Form natürlich auch ſeeliſches oder doch geiſtiges ſucht, aber dies (um eine Formulierung Döblins zu gebrauchen) jenſeits von Gott. Hierin gleicht er Adolf Hildebrand, deſſen

Formtrieb ſo ganz polar gerichtet iſt. Ein Kreis deutſcher bildhaueriſcher Anſtrengung ſcheint geſchloſſen, an deſſen Anfang (bei Hildebrand) die Bemühung um die Form als Schönheit, an deſſen Ende die Bemühung um die Form als Ausdruck ſteht.

Edwin Scharff über das künſtleriſche Schaffen

Iſt es möglich, über das künſtleriſche Schaffen etwas wirklich weſentlich Neues zu ſagen — ſo verſchiedenartig, daß es ausgeſprochen wurde — war es nicht immer dasſelbe?

Das Schaffen des Künſtlers iſt doch wohl nur eine Ausſprache, eine Auseinanderſetzung mit dem urſprünglich Sinnlichen, dem zwanghaft Irdenen. Vom Denkenden aus iſt die Welt ein Symbol, ein Ausdruck.

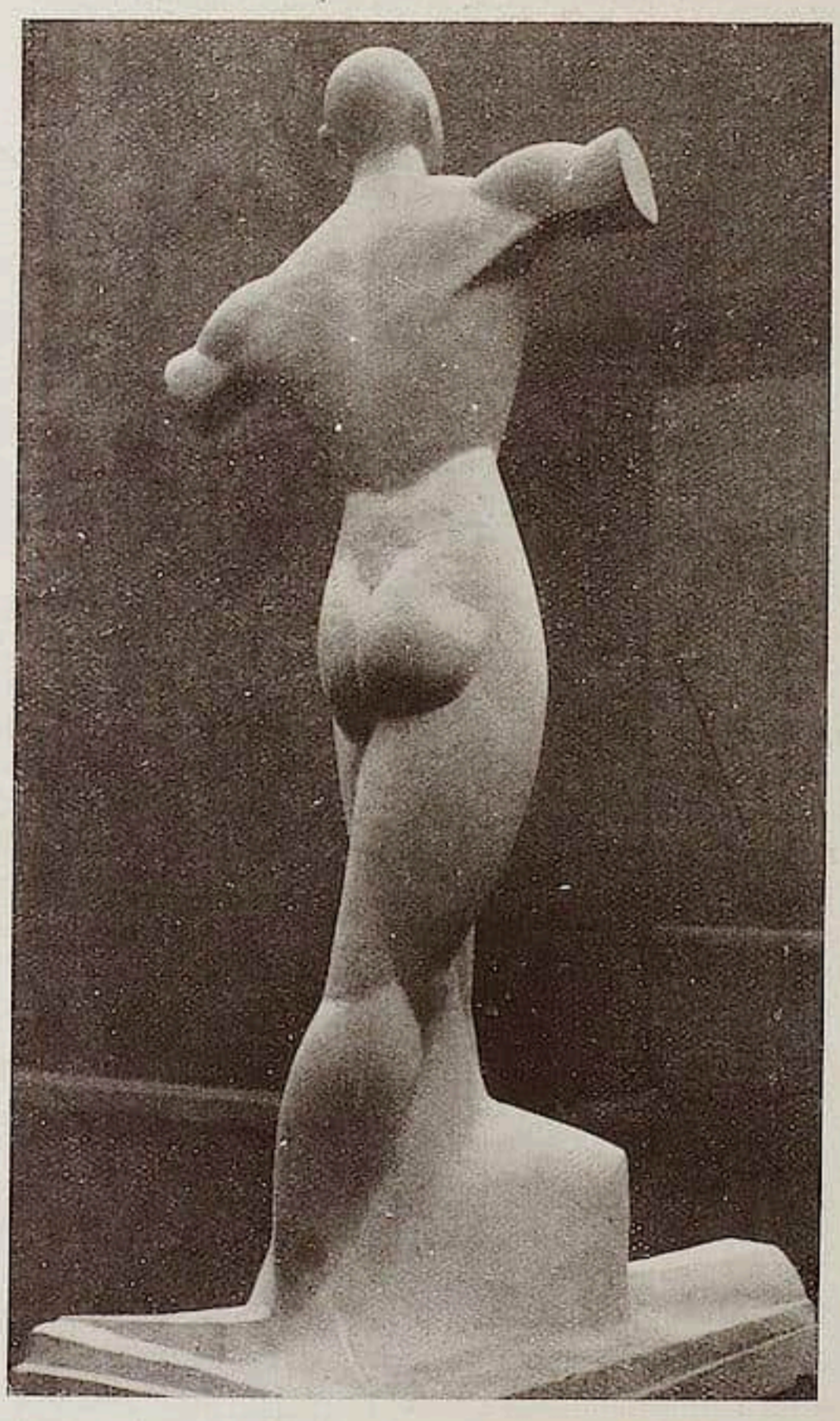


Abb. 6. Edwin Scharff. Schreitender Mann. 1919.

Wirklichkeit wurde durch Lebenswillen, durch ſichtbar-, greifbar-werden-wollen der Idee zum vegetativ Körperlichen. Mit dem Schöpfungswillen war auch der Künſtler — aber ſeine Entwicklung iſt mit ſeinem Sein noch nicht zu Ende. Es treibt ihn über ſich hinaus wieder zur Schöpfung — aber jetzt ohne irdenen Zweck, ohne ſinnliche Hinfälligkeit — nicht mehr vom Geiſt zur Materie. Er unterſcheidet zwei Teile. Der erſte Teil iſt Sein, Leben. Der zweite Teil Erkennen, Schaffen. Was ihm das Leben in ſeinen Formen zu ſchauen gegeben, was er ihm abgerungen hat — durch Erfahrungen fühlſam — was ihm den Sinn ſeines Seins gedeutet und verſtändlich gemacht, — richtiges Erkennen der Idee der Irdenheit-Erhaltung und Errettung von Geiſt-Sein, Pſyche-Sehnſucht, Mitteilung iſt jetzt Zweck. Klärung — Reinigung vom Unweſentlichen — Hinfälligen iſt jetzt Aufgabe. Der phyſiſche Sinn des Seins gibt die Materie, die durch pſychiſches perſönliches Leben Ausdruck wird — beides gibt die Form. Der erſte Teil

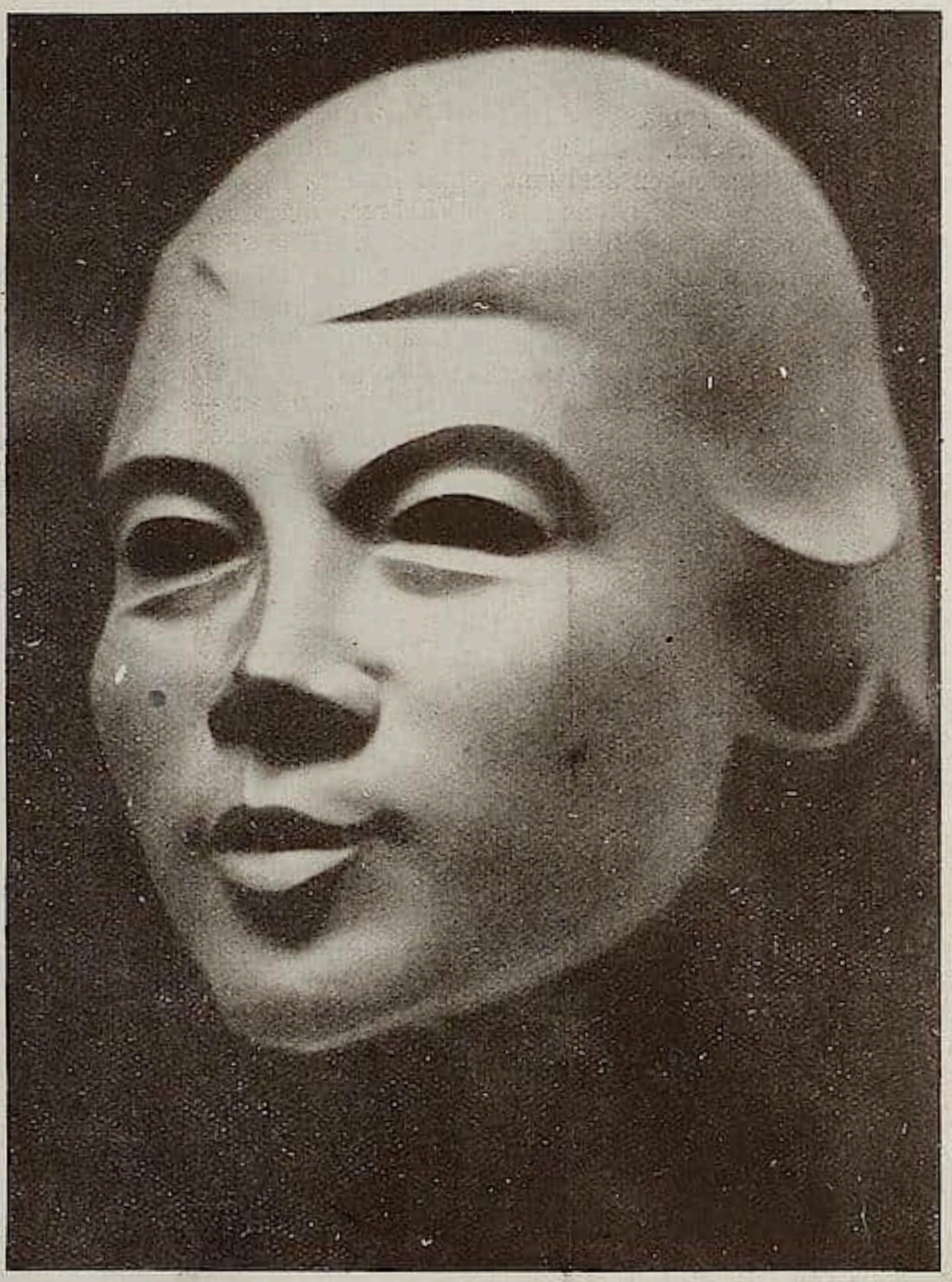


Abb. 7. Edwin Scharff. Weibliche Büſte. 1917. Neue Staatsgalerie, München.

iſt heillos-nutzlos. Erleben im zweiten Teil iſt Menſchwerdung. Darin ſchaffen in irgendeiner Art bedeutet Künſtler ſein.

Alſo — von der Stärke der Empfindung, der Weite, Höhe und Tiefe ſeines Himmels, von der Eigenheit ſeiner Erlebniſſe, von dem erkennenden, ordnenden, klärenden Sinn und dem, was die Natur dem Künſtler ſozuſagen in die Hand gegeben, hängt der Wert ſeines Werkes ab.

Anmerkung der Schriftleitung. Das vorstehend abgedruckte Selbstbekenntnis ist mit freundlicher Genehmigung des Verlages Erich Reiss-Berlin dem in diesen Tagen erscheinenden Band „Schöpferische Konfession" entnommen, der die Ansichten einer ganzen Anzahl erster deutscher Meister über das künstlerische Schaffen vereinigt. Das reizvolle Buch erscheint als neuester Band der von Kasimir Edschmid besorgten Schriftenreihe „Tribune der Kunst und Zeit".

Kunſt, Künſtler und Publikum[1] II. Werkentſtehung

Von CHRISTOF SPENGEMANN

Viele ſtreben ſchaffend zur Kunſt.

Unfertige, die etwas wollen. Kreiſe mit Programm und Ziel. Sie gedenken, der Kunſt mit dem Intellekt und dem Geſchick beizukommen. Freuen ſich jeder neuen Bravourleiſtung: blendender Technik, raffinierter Farbklänge, ſorgſam geſetzter Formen, verblüffender Naturtreue, akademiſcher Geſetzmäßigkeit, vornehmer Beſchränkung, die den Meiſter ankündigen ſoll, gemütsbewegender Gegenſtändlichkeit, pathetiſcher Gebärde.

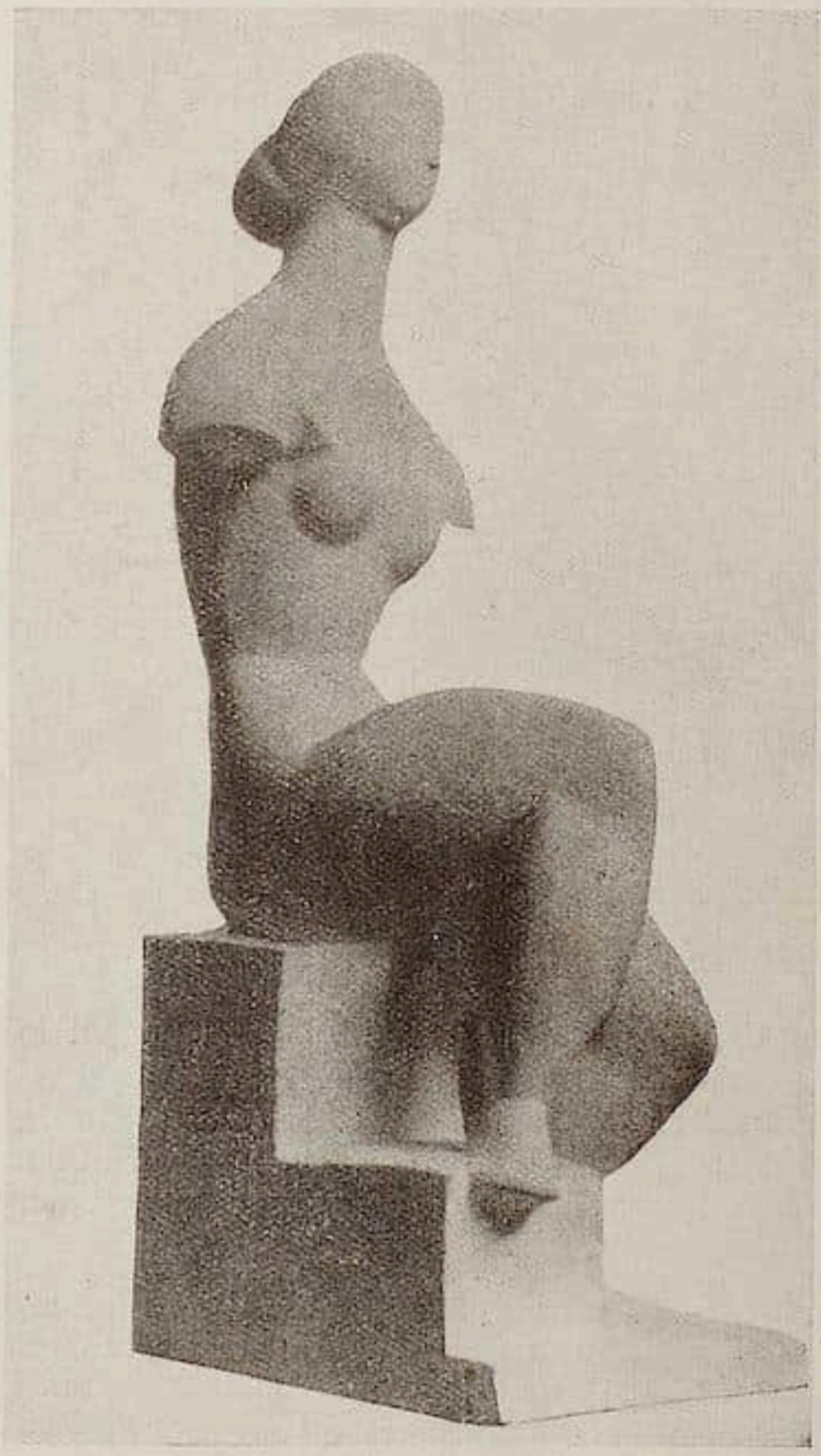


Abb. 8. Edwin Scharff. Sitzende weibliche Figur. 1918.

Fertige, die ſich in einem dieſer Punkte gefunden haben; die ſchön ſind wie Papageien und immer dasſelbe ſagen.

Lehrer, die Gewohnheitsmäßiges zum Geſetz erheben. Wie Küfer füllen ſie Flaſchen mit gleichem Inhalt und kleben ein Etikett darauf.

Kunſtgelehrte, die entdecken, vergleichen, feſtſtellen, richten und verwerfen.

Alle gehen im Kreiſe. Sehen nur ſich ſelbſt und ihresgleichen —: nichts! Sie kommen und gehen, werden geboren und ſterben. Über ihren Gebeinen blaut die Kunſt in unerſchütterter Erhabenheit. —

Die wirklich Berufenen wollen nichts, — ſie müſſen.

Sie kamen nicht aus dem Vorland nicht aus der Umwelt: ſie fielen vom Himmel. Sie ſind nicht die gewandten Virtuoſen: ſie haben das Erlebnis, das Gefühl, den Geiſt, den Urſprung. Sie erfüllen ſich, wie es ihnen beſtimmt iſt. Dann kehren ſie als Sterne in den Himmel zurück. Manche ſind groß; andere ſind klein. Viele ſo klein, daß man ſie nicht ſehen kann. Aber Sterne ſind ſie. Weil ſie vom Himmel kamen und wieder zu ihm gingen. Weil ſie Künſtler ſind und nicht Papageien. —

Vom Werk der Künſtler will ich jetzt ſprechen. Nicht von dem, was heute geſchaffen wird. Nicht von dem, was vorher beſtand. Einfach vom Kunſtwerk. Es war im Anfang, erſchien immer wieder einmal und wird nicht ſterben, weil es ewig iſt.

Wir dürfen dabei nicht an Konkretes denken. Wir müſſen uns nur auf den Boden ſtellen, daß Kunſt Erlebnis: Gefühl iſt. Immer und immer wieder: Kunſt iſt Gefühl! * * *

Wandelnd breitet der Künſtler die Arme zur Sonne.

Da ſtürzt wohl manches herab. Rechts — links — zwiſchen den Armen hindurch zur Erde. Er ſchaut nicht hin. So groß iſt der Reichtum, ſo endlos der Überfluß.

Bis ihm einmal etwas Beſonderes zufällt. Vielleicht iſt es gar nichts Beſonderes. Wird es nur, weil es in ſeinen Armen hängt.

[1] Unter dieſem Titel veröffentlicht der Verfaſſer ſoeben im Verlag „Der Zweemann", Hannover, fünf Kapitel zur Einführung in die heutige Kunſt, unter denen ſich auch die beiden an dieſer Stelle abgedruckten befinden. Die Schriftleitung.

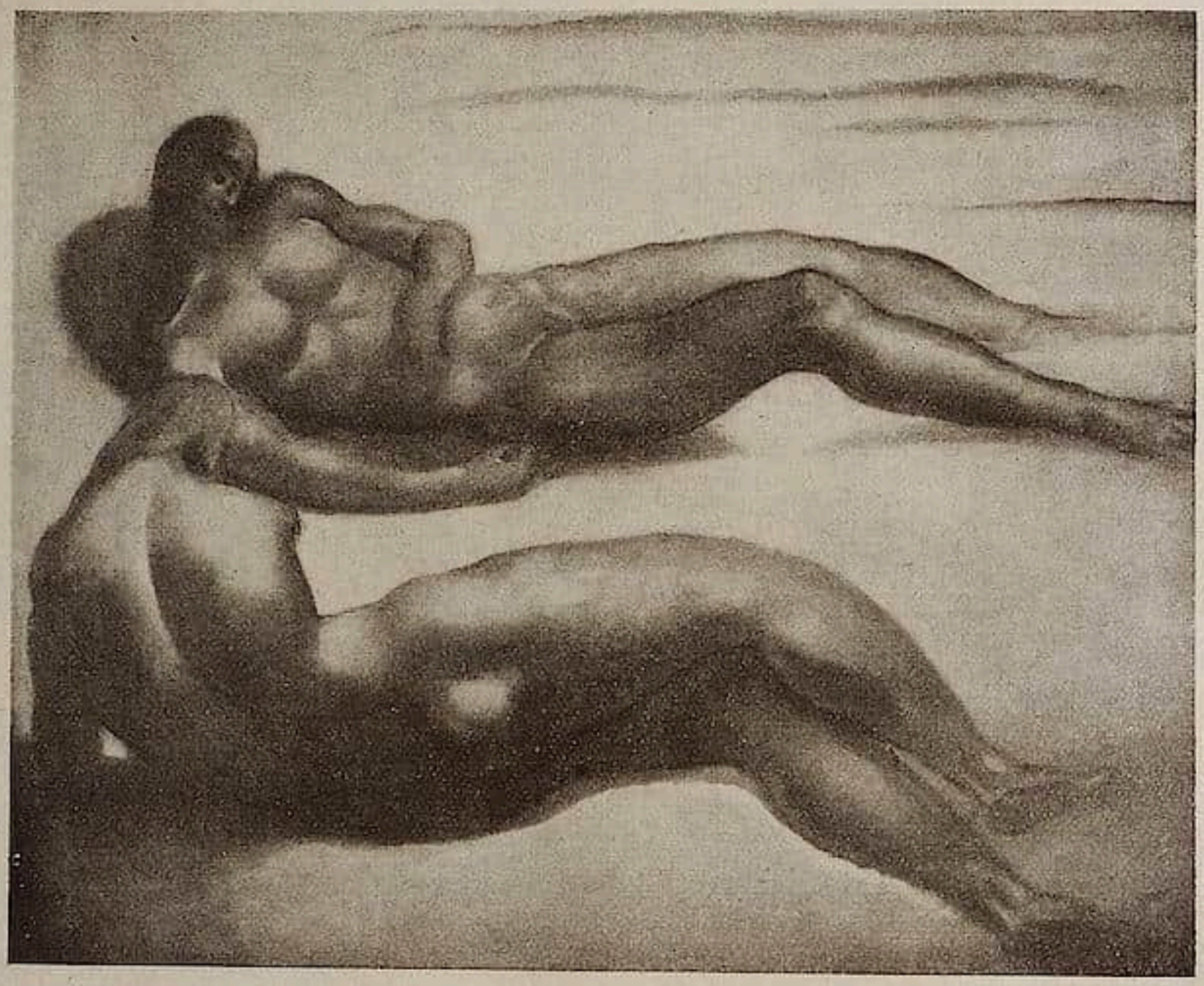


Abb. 9. Edwin Scharff. Die Geſchwiſter. 1913.

Vielleicht etwas Greifbares, das er mit den Augen ſchaute. Vielleicht ein inneres Gefühl, zwiſchen Träumen und Wachen geboren. Vielleicht ein wirkliches Erlebnis.

Es packt ihn, er packt es. Es ergießt ſich in ſein Gefühl. Sein Gefühl ſtrömt in das Erlebnis, beſeelt es, durchgeiſtet es.

Ohne ſein Zutun, ihm unbewußt, geſchah die Empfängnis. Er hatte die geniale Intuition. Die Konzeption iſt da. Das Kunſtwerk begann zu leben. Es begann im Gefühl, im Urſprung.

Nun tritt es in die zweite Phaſe des Werdens: in die Entwicklung. Das Gefühl beginnt zu wollen, um zum Ausdruck zu gelangen. Der Ausdruck verlangt bewußtes Gefühl, gefühlsmäßigen Willen. Wille allein vermag nicht, Künſtleriſches hervorzubringen. Darum darf Wille nicht wollen; der Künſtler darf nicht wollen: er muß — nur ſein Gefühl will! Es bringt in der Vorſtellung, im Bewußtſein des Künſtlers das Werk zur Form. Er ſieht ſie noch nicht, er fühlt ſie erſt. Es hat ſich ſo weit entwickelt, daß Tat werden kann.

Das iſt die dritte und letzte Entwicklungsphaſe: es wird geboren, wird ſichtbar. Zwei Helfer treten hinzu: Verſtand und Technik. Sie kommen von außen und bringen das Äußere. Sie ſind dem Gefühl nicht verwandt; ſie dienen ihm. Technik iſt ihrem Weſen nach handwerklich. Sie ſteht an ſich dem Gefühl am fernſten. Der Verſtand muß ſie leiten, muß ſie biegſam und geeignet machen, das zum ſichtbaren Ausdruck zu bringen, was das unbewußte Gefühl erlebt, was das bewußt wollende Gefühl entwickelte, was das Gefühl ausdrücken will. Je beſſer das Handwerk, um ſo größer die Möglichkeit äußerer Harmonie. Je ſtärker der Intellekt, um ſo ſicherer die Ausſicht, das Handwerk in reſpektvollem Abſtand von der Werkſeele zu halten. Damit ſind die Grenzen der Bedeutung von Verſtand und Technik gegeben. Sie ſind nötig, aber ſie ſind nicht das Weſentliche im Werk. Das Gefühl bedient ſich ihrer, ſoweit es ſie zum Ausdruck braucht. Nicht im Sichtbaren liegt der ſchöpferiſche Akt, ſondern in dem, was im Innern des Künſtlers vorging: in ſeiner Seele. Sie iſt

Abb. 10. Edwin Scharff. Männer im Boot. 1917.

ewig. Sie kam ihm von Gott. Gott ist in ihm. Das Ewige ist in ihm. Es ist in seinem Werk. Die Kunst ist ewig.

* * *

Das ist der Gang. Er ist nicht Rezept, nicht Dogma. In der Werkentstehung ist das Organische. Das, was man nicht wollen darf, was man unter dem Zwange der Naturnotwendigkeit einfach tut. So ist die Reihenfolge: unbewußtes Gefühl — bewußtes Gefühl — Verstand und Technik, gefühlsmäßig gehandhabt.

* * *

In dieser Wesenseigentümlichkeit der Kunst liegt die Blutsverwandtschaft aller Kunstwerke, aller Kunstzeiten.

Was der Masse die erklügelten Schönheitsgesetze sind, sei uns das Naturgesetz der organischen Werkentstehung. Es sei uns Maßstab für den Wert der Bildwerke.

Nicht dafür, ob etwas gute oder schlechte Kunst sei. Aber dafür, ob es Kunst ist. Es gibt weder gute noch schlechte Kunst: es gibt nur Kunst!

Was nach der organischen Gesetzmäßigkeit entstand, ist Kunst. Alles andere ist nicht Kunst.

Dieses andere überwiegt ziffernmäßig. Es erdrückt uns schier.

Unzählige Arbeiten entstehen aus Technik und Verstand. Hier ist nur Handwerk. Oft sehr geschicktes, intelligentes Handwerk. Aber Handwerk! Glänzende Effekte, treuherzige Naturwiedergabe, mathematische, erzählende, belehrende, moralisierende Dinge. Ihre Erzeuger sind Talente, ohne den inneren Beruf, ohne Genialität. Dem realistisch empfindenden Laien, der nur Sichtbares begreift, weil er sieht und denkt statt zu fühlen, machen sie vor, ihre Kunststückchen seien Kunst. Sie verwirren ihn und sind kunstgefährlich. Viele sind harmlose Schwächlinge. Viele sind raffinierte Spekulanten, die aus der Kunst eine Milchkuh machen möchten.

Andere Arbeiten zeigen außer Verstand und Technik einen besonderen Willen ihres Erzeugers. Aber nicht den Willen, der aus dem Gefühl kommt, der wollendes Gefühl ist. Ihr Wille entspringt dem Intellekt. Sie wissen, daß sie

das große Gefühl nicht haben. Dennoch ſuchen ſie den Anſchluß an die Kunſt. Verſuchen, ihn durch äußere Anpaſſung zu erlangen. Sie ſind ebenfalls Spekulanten. Ihr Spekulantentum geht indeſſen nicht auf den materiellen Erfolg; ſie möchten Künſtler ſein. Sie können zeitlichen Ruhm erlangen. Ewig wird er nicht, weil ihr Werk geiſtlos und darum nicht Kunſt iſt. —

Andere wiſſen nicht, daß ihnen das Gefühl fehlt. Sie glauben, ihr Wille ſei Gefühl. Dann tun ſie unbewußt, was jene mit Bewußtſein treiben. Ihr Schickſal iſt im Endreſultat das der Bewußten. Aber ſie haben unſer Mitgefühl, weil ſie nicht Spekulanten ſind. Ehrliche arme Schlucker. Blinde, die den Tag beſingen.

Andere erleben künſtleriſch: haben Konzeption und vielleicht den Gefühlswillen. Können ein Kunſtwerk empfangen und es in der Vorſtellung formen. Aber ſie können nicht gebären, weil ihnen die Möglichkeit des Ausdrucks fehlt. Nichts Sichtbares kann entſtehen. Aber das, was dieſe Menſchen nicht von ſich geben, iſt unendlich wertvoller, als alle Dinge derer zuſammen, die ohne Gefühl produzieren! Die genialiſch Unproduktiven bilden die kleine Gemeinde derer, die der Kunſt einen Tempel bauen.

Abb. 11. Edwin Scharff. Liebespaar. Radierung. 1914.

Was bleibt? Ein Häuflein! Die, welchen alle vier Faktoren der Werkentſtehung zu eigen ſind: denen ein Erlebnis das Gefühl in Bewegung ſetzt, aus dem ein Wille entſpringt, der mittels Technik, durch Intellekt geleitet, die äußere Form baut. Das iſt ihr Werk: der ſichtbare Ausdruck eines Erlebniſſes, vom Gefühl beſtimmt und geſtaltet. Nur ſie ſind Vollnaturen. Nur ſie ſind Künſtler. Nur ſie ſchaffen Kunſt. Sie iſt weder gut noch ſchlecht: ſie iſt Kunſt. Es gibt nur Kunſt!

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Sammelleidenschaft der Bonaparte

Von *ERNST STEINMANN*

Ich mache mir nicht viel aus den Frauen und aus dem Spiel. Es gibt überhaupt nichts, das ich wirklich liebe. Ich bin ganz und gar ein politisches Wesen", so hat Napoleon sich selbst einmal charakterisiert, und es fehlt nicht an Zeugnissen anderer über ihn, dies Selbstporträt zu vervollständigen. Sehr hart lautet das Urteil des Generals Landrieux, der seinerseits von Napoleon nicht minder hart beurteilt worden ist: „Er verband in seinem Charakter die höchste Fähigkeit schamlos zu lügen mit einer grenzenlosen Gier nach Macht und Reichtum. Er war der vollkommenste Heuchler, den man sich vorstellen kann und dabei von einer Energie des Handelns, die sich nur mit der der Soldaten vergleichen läßt, die er begeisterte, ihm Folge zu leisten."

Daß ein solcher Mann, der ganz Soldat und ganz Politiker war, zur Kunst kein Verhältnis haben konnte, leuchtet von selber ein. Allen Bemühungen seines Generaldirektors Denon ist es nicht gelungen, den Kaiser in dieser Hinsicht zu bilden, mochte er ihm auch alle Gemächer in den Tuilerien und in Saint-Cloud mit den kostkarsten Gemälden schmücken. Niemand hat in diesem Sinne das Wesen Napoleons klarer erfaßt als Chaptal, einer seiner ersten Minister des Innern: „Wenn er die Künste förderte," — so schreibt er — „so geschah es aus politischen Rücksichten oder aus der Sucht zu glänzen, aber niemals aus der Empfindung heraus, die uns eine Nation nach ihren Denkmälern oder den Schöpfungen ihrer großen Männer beurteilen läßt. Oft habe ich ihn sagen hören, die Pyramiden in Ägypten und der Körperbau des Riesen Friou hätten ihn von allen Dingen, die er gesehen, am meisten in Erstaunen gesetzt. Es war seltsam, ihn zu beobachten, wenn er eiligst durch das glänzende Museum seiner Hauptstadt dahinschritt. Alle Kunstwerke aller Zeiten ließen ihn im Grunde völlig kalt. Er blieb überhaupt nirgends stehn, und wenn man seine Aufmerksamkeit auf dies oder jenes Stück zu lenken versuchte, fragte er nur gleichgültig: von wem ist das — dabei sagte er kein Wort und zeigte nicht die mindeste Bewegung. Da ihm auch für die moderne Kunst jegliches Verständnis fehlte, so glaubte er immer, der sei der beste, der gerade seine Gunst besaß."

Aber als es galt, die Tuilerien und Saint-Cloud als Kaiserliche Residenzen herzurichten, da war ihm gerade das beste gut genug. Zwar ließ er im Publikum verbreiten, er sehe es ungern, wenn die besten Gemälde plötzlich in seinen Schlössern verschwänden; in Wirklichkeit aber brachten seine und noch viel mehr Josephinens Forderungen selbst Denon zur Verzweiflung.

Seit dem 19. Februar 1800 hatte sich Bonaparte in den Tuilerien häuslich eingerichtet. „Wir leben in beständigem Kampf mit unsern Nachbarn in den Tuilerien," schrieb einer der Museumsadministratoren am 1. Juni 1801 an Dufourny nach Italien; „alle Tage verlangt man von uns Bilder ersten Ranges. Man mußte wenigstens teilweise nach-

geben, und bereits hat man uns Raffaels heilige Familie fortgeholt. Sie können ſich unſern Schmerz vorſtellen!"

Bei ſolchen Gelegenheiten zeigte ſich der Kaiſer dann doch nicht ſo gleichgültig und kunſtfremd, wie es nach Chaptals Ausführungen ſcheinen möchte. Im Juli 1802 war der Architekt Fontaine im Musée Napoléon erſchienen und hatte einfach 30 Gemälde aus der großen Galerie verlangt. Natürlich wurde ihm alles bewilligt, was er wollte. Aber der Herrſcher war höchſt unzufrieden geweſen und hatte erklärt, man hätte ihm nur Ausſchußware gegeben. Man ſcheint daraufhin eine neue ſorgfältigere Auswahl getroffen zu haben, denn in den nächſten Jahren hingen in Saint-Cloud die herrlichſten Bilder. Der Baron Berkheim ſah dort im Jahre 1806 in der großen Galerie die Anbetung der Könige von Rubens, das Innere einer Kneipe von Teniers, den Kindermord Guido Renis, die hl. Cäcilie von Domenichino, eine heilige Familie von Andrea del Sarto und den Kardinal Bibbiena von Raffael. Früher ſchon hatte Helmina von Haſtfer in den Gemächern von Madame Bonaparte Raffaels Madonna della sedia und das berühmte Porträt Julius II. — die Perlen aus dem Palazzo Pitti — gefunden. Ebendorther ſtammten auch Gemälde von Rubens und Correggio. Als im Jahre 1810 die Gemächer der neuen Kaiſerin hergerichtet werden ſollten, verlangte Duroc, der unermüdlich tätige Chef des Kaiſerlichen Haushalts, neue Opfer von Denon und war über die getroffene Wahl ſchließlich noch ſehr unzufrieden. „Was ich gegeben habe, iſt ungeheuer," ſeufzte Denon, „ich habe nichts mehr übrig im Muſeum, was ich anbieten könnte."

Nach der Schlacht von Belle-Alliance beſuchte Wilhelm Chriſtian Müller, Lehrer aus Bremen und Lazarettgehilfe in Paris mit einigen Freunden Saint-Cloud, das Napoleon erſt am 27. Juni verlaſſen hatte. „Alles ſtand jetzt verlaſſen und offen", ſchreibt er. Im linken Flügel hatte Napoleon gewohnt. „Im Audienzſaal hingen ausgeſuchte Gemälde von den größten Meiſtern: Hippolyt und Phädra von Tizian, die Caritas von Andrea del Sarto, die Geburt des Heilandes von Spagneletto, die Kreuzabnahme von Bramante, die hl. Agathe von Piombo, die Alexanderſchlacht von Altdorfer. Im Thronſaal hatte Blücher geſchlafen. Er hatte aber nichts mitgenommen als den über den Simplon reitenden Napoleon auf dem Apfelſchimmel von David; eine wohlfeile Trophäe." Dagegen hatten ſich die Bilder, die Müller damals in Saint-Cloud ſah, hier aus der ganzen Welt zuſammengefunden: Riberas Geburt Chriſti, ſtammte aus Neapel, die hl. Agathe von Sebaſtiano del Piombo aus dem Palazzo Pitti und Altdorfers Alexanderſchlacht aus München.

Nicht weniger anſpruchsvoll als in der Gemäldegalerie zeigten ſich die Diener Napoleons im Münzkabinett. Marion du Mersan hat kurz die Chronik ſolcher Überfälle zuſammengeſtellt: „1803. Die Konſuln der Franzöſiſchen Republik, Bonaparte, Le Brun und Cambacérès glaubten das Recht zu haben, den Schatz der Nation zu leeren, den ſie — glaube ich — nur das Recht hatten, zu füllen. Sie verlangten Medaillen für ihre Tabaksdoſen, die ihre Talente als Krieger, Dichter und Geſetzgeber verherrlichen ſollten. Das Kabinett mußte für Bonaparte hergeben einen Marc Aurel, einen Antonius und einen Hadrian. Ich weiß nicht, warum man auch noch einen Domitian opfern mußte. Le Brun erhielt einen Homer und Cambacérès einen Juſtinian. 1808. Es kam damals Napoleon in den Sinn, der Kaiſerin Joſephine, die für Kameen ſchwärmte, einen Schmuck aus ſolchen Steinen zu verehren. Auf Befehl des Kaiſers erſchienen Duroc und Nitot, der Hofjuwelier, im März 1808 im Kabinett, um Steine auszuſuchen für ein Diadem, ein Halsband, einen Gürtel und Armbänder. Sie trugen im ganzen nicht weniger als 82 geſchnittene Steine mit ſich fort, unter ihnen die köſtlichſten Stücke

1809. Am 13. Februar erſchien Monsieur de Remusat im Auftrage des Miniſters des Innern, um goldene Medaillen auszuwählen, die eine Tabaksdoſe für Se. Majeſtät ſchmücken ſollten. Er wählte Medaillen der großen Eroberer und Gründer von Dynaſtien. Von römiſchen Kaiſern Titus, Trajan, Septimus-Severus und Konſtantin. Von griechiſchen Königen: Ptolemäus, Demetrius Poliorketes, Mithridates I. und Phraates II."

Aber was bedeuteten ſchließlich ſolche Befehle Bonapartes im Vergleich zu den ewig unbefriedigten Wünſchen ſeiner Gemahlin! Am 4. März 1800 erſchien Joſephine ſelbſt im Muſeum. Sie brauchte vier große Gemälde für ihren Salon in den Tuilerien und wählte ohne weiteres die beiden Meiſterwerke des Correggio: die Madonna della scodella und die Madonna des hl. Hieronymus. Die Wahl der beiden übrigen Gemälde überließ ſie großmütig den Adminiſtratoren.

Sierſtorpf, der die Prunkgemächer der Tuilerien im Jahre 1802 beſuchte, weiß zu berichten, daß die Gemälde beſtändig gewechſelt wurden. Er fand damals in dieſen Räumen „einige der ſchönſten Bilder der Welt", Porträts von Tizian, von Raffael, von van Dyck und Holbein. Napoleon ſcheint Lionardos Monaliſa aber dauernd mit Beſchlag belegt zu haben. Als die Gräfin Potocka in den Tuilerien eine Audienz hatte, bemerkte ſie über dem Schreibtiſch des Kaiſers Guercinos Sibylle vom Kapitol.

Später wurden auch die Schlöſſer von Fontainebleau, Combiègne und Meudon mit hunderten von Gemälden aus dem Musée Napoléon ausgeſtattet. Kein Mitglied der Kaiſerlichen Familie wollte mehr einen Palaſt oder ein Landhaus bewohnen, in dem nicht die köſtlichſten Gemälde alter Meiſter prangten. Als Helmina von Haſtfer Villiers, das Luſtſchloß der Prinzeſſin Murat, beſuchte, fand ſie dort Gemälde von Perugino, von Luini, von Correggio, von Guido Reni und Carlo Dolce. Nach der Reſtauration konnte man noch in Paris das Hotel Borgheſe in völlig unverändertem Zuſtande ſehen und an der verſchwenderiſchen Pracht, die die reizende Pauline dort entfaltet hatte, ermeſſen, was Napoleon aufwenden mußte, um die Anſprüche ſeiner Schweſtern und Schwägerinnen zu befriedigen. „Dieſe Damen ſcheinen ſich einzubilden, ſie ſeien als Prinzeſſinnen geboren und mir liege es ob, ihnen das Erbe ihres königlichen Vaters auszuzahlen", ſchalt Napoleon und teilte dabei mit vollen Händen aus. Welche Kunſtſchätze zeigte nicht Lucien Bonaparte, der liebenswürdigſte Sproß der neuen Dynaſtie, allen, die ſie ſehen wollten! Friedrich Schlegel, Auguſt von Kotzebue, Helmina von Haſtfer haben ſeinen glänzenden Palaſt in Paris beſucht und beſchrieben. Lucien Bonaparte war es, der im Jahre 1800 François Neveu zum Kunſtraub nach Bayern ſandte mit dem Auftrag, allen Gelehrten und Künſtlern zu ſagen, daß ſie Frankreich in Zukunft als ihre Heimat betrachten ſollten. Lucien Bonaparte hat auch noch in Rom als Prinz von Canino ſeine Sammlungen unaufhörlich erweitert. Er beſaß die Replik der Madonna del Candelabro von Raffael, die ſich heute in Amerika befindet. Die dem Michelangelo zugeſchriebene Kreuzigung Chriſti wurde allgemein bewundert. Auch eine der Repliken von Correggios viel umſtrittener Madonna del latte hing in ſeiner Galerie, und ihm gehörte der prächtige Rubens, der Triumph des Silen, der heute in der Nationalgalerie in London bewahrt wird. Er beſaß eins der ſchönſten Familienbildniſſe des Lorenzo Lotto, Gemälde von Giulio Romano, koſtbare Venezianer und Bologneſen. In Spanien fand er Gelegenheit, ſeine Sammlung mit Werken von Velasquez, Murillo und Cano zu bereichern; aus dem Palazzo Giuſtiniani erwarb er das berühmte Brunnenrelief, eine Nymphe, die einem Satyrknaben zu trinken gibt, heute im Lateraniſchen Muſeum. Was einſt in Frankreich die Bourbonen, die Choiseul-Gouffier, die Montmorency Condé, die Penthièvre, die Polignac, die Richelieu beſeſſen hatten, was man

einſt in Venedig, Verona, Bologna, Rom und Neapel in den Paläſten der alten Familien ſuchen mußte, das fand ſich nun allmählich zuſammen in Malmaison, in den Sammlungen Feſch und Bonaparte, bei Denon und Cacault, bei Soult, Sebaſtiani, Miollis und ſo vielen, vielen anderen. Und nicht alle dachten ſo vornehm wie Lucien Bonaparte! Als der Duc de Luynes einmal bei ihm ein Gemälde ſah, das er ſelbſt beſeſſen und in der Revolution verloren hatte, konnte er ſeine Bewegung nicht verbergen. Man ging zur Tafel und als der Herzog nach wenigen Stunden heimkehrte, fand er ſein Eigentum wieder in ſeinem Hauſe vor. „Ja, er hatte ein edles Herz", ſchrieb die Herzogin von Abrantès über dieſen Bruder Napoleons, den er ſo ſchlecht behandelt hat. „Er gehörte zu dieſen ſeltenen Seelen, die zugleich zärtlich und ſtark ſind; die von innerem Feuer glühn und zugleich ſo hart geſchmiedet ſind wie Stahl."

Niemand aber hat unter den Bonaparte mit ſolcher Leidenſchaft geſammelt, wie der Onkel Napoleons, der Kardinal Feſch, und niemand kann ſich rühmen, ein ſolches Erdenparadies geſchaffen zu haben, wie es unter den Händen Joſephines in Malmaiſon erſtand. Hier blühten nicht nur die ſeltenſten Blumen, hier vergnügten ſich nicht nur die wunderbarſten Vögel und die merkwürdigſten Tiere aus aller Herren Länder, hier waren allmählich auch Kunſtſchätze aufgehäuft worden, wie ſie kaum noch ein anderer Sterblicher in ſolcher Fülle und Mannigfaltigkeit ſein eigen nannte. Hier gab ſich der Konſul und Kaiſer menſchlicher als irgendwo ſonſt auf der Welt; hier bezauberte Joſephine alle ihre Gäſte durch die Anmut ihrer Erſcheinung und die Ungezwungenheit ihres Weſens; hier ſammelte ſie noch als Verſtoßene einen glänzenden Kreis von Menſchen um ſich, hier beſchloß ſie endlich tragiſch und unerwartet den phantaſtiſchen Lauf ihres Daſeins.

Niemand fragte darnach, woher die Perlen und Steine kamen, mit denen die ſchöne Frau ſich ſchmückte, die den Luxus ſo leidenſchaftlich liebte. Niemand fragte darnach, wem einſt die Gemälde gehört hatten, die an den Wänden hingen. Man zeigte höchſtens mit Stolz die Geſchenke des Papſtes und des Königs von Neapel und die Statuen von Canova. Eine Statue des Auguſtus kaufte Lenoir noch im Jahre 1806 aus dem Schloß von Richelieu für ſeine Gönnerin — ſie befindet ſich heute im Berliner Muſeum. Das Musée des monuments français ſowohl wie das Musée Napoléon mußten Statuen und Vaſen für den Park von Malmaiſon liefern. Zwei gotiſche Altäre aus Metz fanden ſich bei Joſephinens Tode noch unausgepackt in Malmaiſon vor. Denon hatte ja als kluger Kenner der Welt und der Menſchen auf ſeinen Raubzügen durch Deutſchland für die Kaiſerin ſtets beſondere Kiſten packen laſſen. Sie ließ die Edelſteine aus dem Prachtdegen des Landgrafen Moritz von Heſſen herausbrechen und verwandte ſie zum Beſatz eines Kleides; aus den geſchnittenen Steinen der Berliner Sammlung ließ ſie Ketten und Ringe herſtellen. Ja, ſelbſt das Grab Karls des Großen mußte ſeine Reliquien hergeben, dieſe Frau zu ſchmücken.

Und wie ſie einſt als Madame Bonaparte in Mailand, Venedig, Verona und Turin unter den Bildern alter Meiſter ihre Auswahl zu treffen verſtand, ſo gelang es ihr auch als Kaiſerin, von Napoleon die Perlen der Gemäldegalerie von Saltzthalen für das ſchöne Malmaiſon zu erobern. Von den 48 Gemälden aus dem Beſitz des Kurfürſten Wilhelm von Heſſen fielen 36 in ihre Hände. Rembrandts Kreuzabnahme, Potters Maierhof und Jägerleben, Teniers Schützengilde, Andrea del Sartos heilige Familie und Claude Lorrains weltberühmte Jahreszeiten bewunderten die hohen Gäſte im Jahre 1814 in Malmaiſon, und Alexander I. von Rußland nahm damals die koſtbare Beute mit ſich nach Petersburg. Fremde aber, die in früheren Jahren Malmaiſon beſucht hatten,

glaubten hier den Himmel auf Erden gefunden zu haben. Welche Pflanzen, welche Blumen, welche Koſtbarkeiten drinnen und draußen! Und wie ſchnell wurden alle dieſe Schätze wieder in alle Winde zerſtreut! Drei Perlen der Sammlung Joſephinens: die Viſion des hl. Antonius von Alonso Cano, Cimas Madonna mit Magdalena und Hieronymus und Francias Madonna im Roſenhag wurden im Jahre 1815 mit ſo manchen anderen Schätzen vom Kronprinzen von Bayern erworben. Sie ſchmücken heute die Münchner Pinakothek.

Die Hinterlaſſenſchaft der Kaiſerin Joſephine wurde verſteigert wie die Hinterlaſſenſchaft der Königin Marie Antoinette verſteigert worden war, ihrer Vorgängerin auf Frankreichs gefährlichem Thron. Alles, was die Tochter Maria Thereſias noch auf Erden beſeſſen hatte, war ein Bündelchen geweſen mit etwas Wäſche und den armſeligſten Gegenſtänden. Der Nachlaß der Madame Bonaparte wurde auf mehrere Millionen geſchätzt, die aber lange nicht ausreichten, ihre Schulden zu zahlen. Einen Teil der Gemälde aus dem ungeheuren Schiffbruch ſeiner Mutter rettete Eugène Beauharnais, Vizekönig von Italien und Herzog von Leuchtenberg. Jahrzehntelang konnte man die Galerie Leuchtenberg in München ſehen, bis ſie endlich nach Petersburg gebracht wurde.

Und wie die Herrlichkeiten von Malmaiſon über die Welt verſtreut wurden, ſo geſchah es auch mit den meiſten anderen Kunſtſammlungen, die unter dem Stern Napoleons entſtanden waren. In Spanien hatten ſich die Generale Sebaſtiani und Soult im Jahre 1809 als „Kunſtſammler" berühmt gemacht. Granada mit ſeinen Alonzo Canos fiel Sebaſtiani in die Hände, Sevilla, die Stadt der Zurbaran und Murillo, wurde die Beute Soults, des „Generalplündermeiſters" der Napoleoniſchen Armee. Sebaſtiani bot im Jahre 1814 bereits ſeine ganze Beute von 73 Gemälden dem Prinz-Regenten von England an. Er wurde aber abgewieſen und mußte ſich entſchließen, ſeinen Schatz ſtückweiſe zu veräußern. So verkaufte er Tizians herrliche Madonna in der Abendlandſchaft — ein Beuteſtück aus dem Eskurial — an den Kronprinzen von Bayern; ſie hängt heute in der Münchner Pinakothek.

Marſchall Soult, den Napoleon zum Herzog von Dalmatien gemacht hatte, pflegte ſeine Schätze ohne Anſtand den Fremden zu zeigen. „Dieſe Meiſterſtücke müſſen Ew. Exzellenz ſehr viel gekoſtet haben", bemerkte Lord Eſſex. „Ah, oui, Milord," lautete die Antwort, „beaucoup, beaucoup!" Er bot ſeine nur aus geraubten Bildern beſtehende Sammlung der engliſchen, der franzöſiſchen und der preußiſchen Regierung an. Keine konnte ſich zum Kauf des geſtohlenen Gutes entſchließen. Und ſo wurde die ganze Sammlung erſt im Mai 1852 verſteigert, und die unvergleichlichen Murillos erzielten beiſpiellos hohe Preiſe.

Auch über die Entſtehungsgeſchichte der Sammlung des Kardinals Feſch wußten böſe Zungen mancherlei zu ſagen: „Er erwarb, er ließ ſich ſchenken, und er nahm", ſchrieb Madame de Remusat. Der Engländer John Scott behauptete, man habe im Jahre 1815 eine große Anzahl flämiſcher und italieniſcher Meiſter im Palaſt des Kardinals in Paris in der Rue Montblanc entdeckt, die Staatsbeſitz waren. „Ich war bei der Auktion der Einrichtung des Kardinal Feſch gegenwärtig", ſchrieb damals Lady Morgan. „Die Zahl ſeiner Statuen, Gemälde, Moſaiken und Bronzen war ſo ungeheuer, daß man ſchwindelig wurde. Ganze Räume waren noch angefüllt mit unbenutzten Möbeln und alles, was man ſah, war von einem Glanz und einem Reichtum, wie man ihn eben nur in Frankreich finden konnte, nachdem alle Nationen Europas ihren Tribut dorthin geſandt hatten."

In Rom bewohnte der Kardinal Feſch den Palazzo Falconieri in der Via Giulia. Hier war im Herbſt 1834 ein Prieſter ſeines früheren Erzbiſchoftums Lyon bei ihm zu Tiſch. Als man den Kaffee einnahm, hörte man vom Tiber herüber die Glocken läuten. „Es ſind die Klariſſinnen," ſagte der Kardinal, „ſie läuten, um der Nachbarſchaft kund zu tun, daß ſie nichts mehr zu eſſen haben. — Aber ich hatte verſprochen, Ihnen meine Galerie zu zeigen!"

Der Kardinal machte nun ſelbſt den Führer durch die großen Säle, in denen ſeine Gemälde nach Schulen aufgehängt waren. Im erſten Stock hingen die Familienbilder: Bildniſſe des Kaiſers, der Madame-Mère, der Marie-Luiſe, des Königs von Rom und eine Reihe großer Zeremonienbilder, wie ſie Denon zur Verherrlichung ſeines Herrn den Malern in Paris maſſenhaft in Auftrag gegeben hatte. Im zweiten Stock ſah man die Italiener: ein jüngſtes Gericht von Fra Angelico, Gemälde von Guido Reni, Saſſoferrato, Carracci, Carlo Dolce. Vor allem aber hingen hier unter dem Namen Tizians ein Altargemälde von Moretto da Brescia und Raffaels köſtlich erhaltene Kreuzigung Chriſti aus Città di Castello. Das Gemälde Morettos — die thronende Madonna mit den vier Kirchenvätern — ſtammte aus S. Carlo al Corso in Rom und befindet ſich heute im Städelſchen Inſtitut in Frankfurt a. M. Die Kreuzigung Raffaels wurde auf der Verſteigerung von Lucien Bonaparte erſtanden, und wird heute in der Sammlung Mond in London bewahrt.

Von Raffael glaubte der Kardinal noch eine heilige Familie zu beſitzen und den Originalentwurf für die Verklärung Chriſti, vielleicht denſelben, der ſich vor der Plünderung Pius VI. im Vatikan befunden hatte. Er zeigte ſeinen Gäſten außerdem Kopien nach Raffael von Perino del Vaga und Giulio Romano, eine Vanitas von Lionardo, die Heimſuchung Mariae von Sebaſtiano del Piombo, die einſt als Freskogemälde in S. Maria della pace geprangt hatte und in drei Stücke zerlegt auf Leinwand übertragen worden war. Die flämiſchen Meiſter ſchienen den Gäſten des Kardinals beſonders glänzend vertreten zu ſein. Von Pouſſin ſahen ſie vier Hiſtorienbilder; von Claude Lorrain vier Landſchaften.

Der Kardinal glaubte etwa 30000 Gemälde zu beſitzen. Außer den Bildern, die bei ihm ſelbſt und im Palazzo Bonaparte bei ſeiner Schweſter aufgehängt waren, befanden ſich in einem Magazin von einem Dutzend Räumen noch Maſſen von Bildern neben- und übereinander aufgeſchichtet. Wie einſt Lord Briſtol, ſo konnte auch Kardinal Feſch keinem Angebot widerſtehen. Noch im Jahre 1825 kaufte er dem verarmten Maler Müller für 1500 Skudi ſeinen beſcheidenen Kunſtbeſitz ab.

Aus Deutſchland, England und Rußland wies der Kardinal alle Verkaufsangebote ab, indem er erklärte, daß er ſeine Sammlung Frankreich erhalten wolle. Er ſoll daran gedacht haben, ſeine Schätze der Stadt Lyon zu vermachen. Aber er hat dieſe Abſicht nicht ausgeführt. Drei Jahre lang bis zum Jahre 1845 hat ſich die Verſteigerung der Sammlung Feſch fortgeſetzt. Niemals vielleicht hat ein Privatmann eine ſolche Maſſe von Gemälden beſeſſen, niemals hat eine Sammlung neben ſolchen Meiſterwerken ſo viel minderwertiges aufzuweiſen gehabt. Wie die übrigen Sammlungen der Bonaparte, wie die Galerien von Malmaiſon, der Soult, der Sebaſtiani, der Cacault, der Miollis, der Collot, ſo iſt auch die Sammlung Feſch über ganz Europa zerſtreut worden.

Die Zeit und der Markt

Sammlungen

Stiftungen für die Berliner Museen

Im Haushaltsausschuß der preußischen Landesversammlung hat Wilhelm v. Bode auf die reichen Stiftungen hingewiesen, die den Berliner Museen in letzter Zeit gespendet worden sind: Ein Russe, der während seiner Krankheit das Kunstgewerbemuseum häufig aufsuchte, habe ungefähr 140000 M. zu Publikationen aus dem Gebiete des Kunstgewerbemuseums zur Verfügung gestellt. Höher noch sei die Beßler-Stiftung für das Völkerkundemuseum im Betrage von $1^1/_4$ Millionen Mark. Hoffentlich würden sich auch weiterhin hochherzige Spender für dergleichen Zwecke finden. Die geschenkten Sammlungen stellen einen Wert von ungefähr 25 Millionen Mark dar. Die Sammlung von Kappel enthalte allein sechs Bilder von Rembrandt. Während des Krieges habe eine Frau Meyer und ihr Pflegesohn Professor Grosse eine hervorragende Sammlung chinesischer Kunst, besonders Bronzen, gestiftet, der frühere japanische Generalkonsul Jakoby eine Sammlung von japanischen Kunstgewerbegegenständen, die in Europa wohl kaum ihresgleichen hätten. Ferner sei während des Krieges die griechische Göttin aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. im Werte von $1^1/_2$ Millionen Mark gestiftet worden und das Gemälde Venus und der Orgelspieler. Die in den letzten Jahren dem Staate vermachten Gegenstände hätten einen Wert von ungefähr 7 bis 8 Millionen Mark, während in der gleichen Zeit nur etwa 1 bis $1^1/_2$ Millionen Mark aus den Etats zur Verfügung gestanden hätten. In den letzten 30 Jahren hätten Stiftungen vielleicht das Fünffache von dem betragen, was der Etat ausgeworfen ergeben habe. (Voss Ztg.)

Der Verkauf der Oldenburger Galerie

Auf Grund einer authentischen Mitteilung ist entgegen den in der Presse vielfach verbreiteten Nachrichten, daß der ehemalige Großherzog die Schätze seiner Galerie im Ausland verkauft habe, festzustellen, daß dies keineswegs der Fall ist, im Gegenteil auch heute noch der Weg von Verhandlungen zwischen der Vertretung des Großherzogs und der jetzigen oldenburgischen Regierung offen steht. Der Besitzer der kostbaren Kunstschätze hat lediglich in Wertung der unsicheren Zustände damals von seinen Rechten Gebrauch gemacht und die wertvollsten Bilder seiner Galerie an einem unbekannten Ort im neutralen Auslande in Sicherheit gebracht. Bisher ist aber noch kein einziges Bild verkauft. Ob die Schätze der deutschen Heimat erhalten bleiben können, hängt lediglich von den Möglichkeiten ab, die man zu bieten in der Lage ist. Man versichert des ferneren, daß der Großherzog keineswegs daran gedacht habe, etwa das deutsche Kunsterbe zu schmälern, sondern daß er, lediglich veranlaßt durch seine eigene Lage und die Sorge um seine Familie, genötigt gewesen sei, dem Verkaufsgedanken nahezutreten, dabei aber auch heute noch der oldenburgischen Regierung jederzeit die Vorhand läßt, falls die Bedingungen als solche dem Wert der Schätze entsprechen.

Nachdem wir an dieser Stelle zu der hier angeschnittenen Frage bereits vor Wochen kritisch Stellung genommen hatten, freut es uns, mitteilen zu dürfen, daß die Möglichkeit der Erhaltung der Galerie für Oldenburg bzw. Deutschland auch heute noch besteht. B.

Leipzig

Die Eutritzscher Altäre, die zu den bedeutendsten Erzeugnissen unserer einheimischen Holzschnittkunst gehören, sind von ihrem bisherigen Ausstellungsort, dem Museum des Sächsischen Altertumsvereins in Dresden, nach dem Leipziger Stadtgeschichtlichen Museum überführt worden und sind dort in der Kirchenabteilung den Museumsbesuchern zugänglich.

Ausstellungen

Rheinisches Kunstleben

Düsseldorf. Während sich in Köln wohl in letzter Zeit eine gewisse Bewegung erkennen läßt, die versucht zu neuen Problemen Stellung zu nehmen, ist hierin für Düsseldorf schon eine Tradition festzustellen. Wenn Walther Cohen, der unbeirrte Förderer der modernen Idee in dieser Stadt, jetzt im Kunstverein für das Rheinland und Westfalen eine Reihe älterer Düsseldorfer Landschaftsmaler aus Düsseldorfer Privatbesitz vorführt, so beweist das die Objektivität, mit der er seine Stellung auffaßt. Sein Verdienst wird nicht geschmälert, wenn man feststellt, daß man mit leerem Magen und völlig verödet die Räume verläßt. Dies Sichtbarwerden der fatal bescheidenen Gartenlaubenfreuden einer verkapselten Welt, unerträglich in ihrer selbstverständlichen Fadheit, während nicht allzuweit entfernt sich die größten Dinge ereigneten, klärt die Situation einmal mehr. Nein, die Schirmer Lessing usw., Schrecken unsrer Jugend schon, sind nicht besser geworden, immer noch unerträglich. Hart stehen die Dinge in der harten

Luft, nirgend ein Problem, nur erstarrter Ausschnitt, Erzählung, muffige Gemütlichkeit und über allem die Geschmacklosigkeit als Prinzip. Das oberflächliche Glück der Holländer ist wie ausgewrungen, bis es seinen letzten Wert hergegeben hat. Kein Vertrauen zur Landschaft rings herum, weil keine Kenntnis. Schirmer ist noch der Frischeste, jedenfalls in seinen Studien, kommt aber trotz Ansätzen zu einer gewissen farblichen Kultur aus seiner Froschperspektive nicht heraus. Kröner ist leider ganz ungenügend vertreten. Daß es im übrigen weit bessere Spezies dieser Gattung gibt, schmälert den Wert der negativen Feststellungen bei dieser Ausstellung nicht. Ihre großen viel zu wenig bekannten Schätze zeigte die Kunstakademie in einer Ausstellung von Handzeichnungen und Radierungen gelegentlich ihrer Hundertjahrfeier. Besonders schöne Stücke waren von Rembrandt und von Venezianern zu sehen, ferner von Andrea del Sarto, Pollainolo usw. Bei Flechtheim waren Otto Gleichmann und Curt Lahs ausgestellt, ersterer in einer gewissen kargen Trockenheit sehr viel lebendiger und überzeugender als im Pathos. Lahs Aquarelle zeigen weniger die Anwendung gewisser allzu eindringlich vorgetragener Prinzipien als seine großen Bilder.

Köln. Wenn endlich Köln aus tiefstem Vormitternachtsschlaf in einen etwas weniger ruhigen Schlummer überzugehen scheint, so ist dies das Verdienst der „Gesellschaft der Künste“ und ihres Leiters Nierendorf. Nach einer Ausstellung von Max Ernst, Kölschbach, Campendonk, Mense wurde gründlicherweise auch die theoretische Unterstützung des Bonner Kunstgelehrten Wilhelm Worringer herangeholt, der einen Vortrag über Expressionismus hielt, bei dem es Menschen regnete. Es ist ihm nicht etwa zum Vorwurf zu machen, daß wohl kaum jemand seine Ausführungen verstand, der sie nicht schon kannte. Gefährlich und irreführend ist nur der Hinweis auf die Kunstbestrebungen, der den Blick vom Wesentlichen, nämlich der Kunst selber, ablenkt und schließlich die Kunst gerade unserer Tage überhaupt dispensiert. Wenn, wie Worringer ausführte, die Bestrebungen von heute nicht zur Synthese vordringen, sondern auf „Synthetik“ beschränkt bleiben, so wird damit die Frage auf ethisches Gebiet abgedrängt, was in Wahrheit hier gar nicht interessiert, und der Blick des Publikums, das „es so dringend nötig hat“, wird abgelenkt von der Frage der „Qualität“. Auch der Begriff des Kunstwollens, wie Worringer ihn in seinem bekannten Buch verwendet, kann natürlich, wenn überhaupt, nur vom lebendigen Kunstwerk, nicht aber von einer gut gemeinten Unfertigkeit abgelesen werden. Dazu kommt der höchst unglücklich gewählte Ausdruck der „Abstraktion“, der für die formalen Probleme der bildenden Kunst überhaupt nicht in Betracht kommt, da es ein Denkprozeß ist. Mit diesem Thema der „Abstraktion und Einfühlung“ die gesamte Kunstgeschichte aufzuteilen und danach auch dem Expressionismus seine Stelle anzuweisen, heißt Systematik und ist ein untaugliches Mittel zur Bewertung.

H. v. Wedderkop.

Berliner Ausstellungen

Die Berliner Sezession zeigt zum dritten Male in diesem Jahre die Produktionen ihrer Mitglieder. Das Tempo, in dem diese nicht gar zu große Künstlergemeinschaft sich zu Ausstellungen anschickt, scheint doch gar zu schnell gewählt zu sein, um wirklich ausgereifte Arbeiten zur Schau stellen zu können. Die Werke können kaum in den Ateliers trocknen, ehe sie zu einer neuen Ausstellung angefordert werden, und diese Schnelligkeit birgt eine große Gefahr in sich, indem sie den einzelnen verleitet, nur Ausstellungsgut oder gar zu flüchtige Werke zu schaffen. Wozu diese Hast, unter der das Niveau unbedingt leiden muß! Der Name der Berliner Sezession sollte doch besser gehütet werden, als daß er als Aushängeschild pekuniären Erfolges dient. Lovis Corinth, der Präsident, konstatierte in seiner Eröffnungsrede den erfreulichen Fortschritt der Sezession; diesen kann man eigentlich nur bei seinen eigenen Werken feststellen. Die beiden kleinen Walchensee-Landschaften zeigen den Meister auf seiner alten, vielbewunderten Höhe und wirken in ihrer Frische und lebendigen Naturanschauung erstaunlich. Die kraftstrotzende Sinnlichkeit, der derbe Strich, der immer breiter und kräftiger wird, die leuchtenden Farben und das Zusammengeballte der malerischen Erscheinung sichern ihm den ersten Platz unter unseren deutschen Künstlern; neben ihm steht keiner! — Lesser Ury, den wir auf der Ausstellung am Lehrter Bahnhof in einigen hervorragenden Straßenbildern bewundern konnten, wirkt diesmal nur schwach und farblos. Am meisten enttäuscht Willy Jaeckel, dessen Malerei bereits in eine Manier auszuarten droht. Es wäre schade, wenn wir uns in dem jungen Künstler getäuscht hätten. — Leo von König wandelt in den Bahnen Géricaults, zeigt aber immerhin eine neue Note im Vergleich zu seinen vielfach gesehenen eleganten Damenbildnissen. Von dem sonst zahlreich vertretenen Mittelgut wären nur noch als erfreuliche Leistungen zu

nennen: Joseph Oppenheimers „Bildnis des Frl. M." und Magnus Zellers „Volksredner". Claus Richter erscheint als einer der aussichtsreichsten Jüngeren. Hans Gersons Porträt „Muschi" und „Innlandschaft" lassen einen erfreulichen Fortschritt konstatieren. — Der erste Ausländer, der wieder in Berlin erscheint, Boris Grigoriew, wirkt mit seinen streng zeichnerischen und doch malerisch interessanten Arbeiten wie ein Fremdling in dieser Mitte, von dem aber mancher viel Gutes lernen könnte. Im allgemeinen ist es eine Ausstellung, die weniger aus künstlerischen Absichten, als vielmehr der Konjunktur zuliebe zusammengestellt erscheint.

Bei Gurlitt erscheint Lovis Corinth mit einer äußerst beachtenswerten Kollektion älterer und neuerer Gemälde. Von den frühesten Zeiten können wir das Schaffen dieses Malergenies hier verfolgen und sind immer wieder erstaunt, über die noch nicht zur Genüge beachtete künstlerische Potenz des Meisters, der mit den Jahren wohl seine Ausdrucksweise wechselt, nie aber seine Elastizität und Frische verliert. Unter den ausgestellten Graphiken ist besonders das „A B C", das auch in einer Mappe erschienen ist, interessant und amüsant und zeigt die Vielseitigkeit und den Humor des Künstlers. Die Lithographien zur Offenbarung Johannis sind leider zu schlecht gedruckt, als daß sie die Wirkung, die die Originale sicherlich gehabt haben, voll zum Ausdruck kommen lassen. — In den neueren Sälen stellt Curt Hermann eine größere Anzahl seiner neueren Werke aus. Seine Gemälde erscheinen hier wie Aquarelle und lassen nicht recht den Grund erkennen, warum sie eigentlich in Ölfarbe ausgeführt sind.

Was Schulte von Trübner zeigt, ist uns nichts Neues mehr. Man kennt den Künstler durch umfangreiche Ausstellungen zu genau, als daß derartige Zusammenstellungen noch irgendwelchen Reiz hervorrufen könnten. — Die dort gezeigten kleineren Bilder von Heinrich von Zügel wirken geschlossener und künstlerisch entschieden bedeutender als die in den letzten Jahren auf allen Ausstellungen von ihm gebrachten großen Umfanges und werden sicherlich von bleibenderem Werte sein als diese.

Dr. Karl Schwarz.

Der Sturm zeigt in seiner Dezemberausstellung neue expressionistische Gemälde von Arnold Topp, über den an dieser Stelle demnächst ausführlich gesprochen werden wird. Damit verbunden ist eine Gesamtschau der führenden Expressionisten und Kubisten.

Von Schmidt-Rottluff zeigt die Galerie Ferdinand Möller eine Ausstellung von Gemälden aus den Jahren 1905—1919. Auch über diese Veranstaltung wird noch zu sprechen sein.

In der Galerie Casper ist die Dezemberausstellung mit Gemälde-Kollektionen und Werken von Gerhardinger, Heinrich, Hoeniger, v. Keller, E. Liebermann, M. Liebermann, Kainer, Norbert, Orlik, Scherer, Schrammen und Wilcke eröffnet worden.

Hallesche Kunstausstellung 1919

Die Hallesche Künstlerschaft hat sich zu einer Kunstausstellung vereinigt, der ersten seit dem Kriege. Die etwas rationell nüchterne Luft, die in Halle weht, ist nicht allzugünstig für das Aufkeimen künstlerischer Bestrebungen, doch mag man sagen, daß eine Anzahl respektvoller Kunstwerke vorhanden sind. Große neue wegweisende Kunstwerke sind nicht darunter, die gibt es ja auch in Berlin und München nicht gerade auf jeder Kunstausstellung, aber es ist doch auch hier ein ernsthaftes Ringen um neue Bildgestaltung bemerkbar, stärker jedenfalls, als daß man es mit leichter Geste als Provinzkunst abtun könnte. Vor allem ist dies in der hallischen Künstlergruppe zu finden, einer Vereinigung fortschrittlicher Maler, die sich nun hier ausnehmen wie die Novembergruppe auf der großen Ausstellung am Lehrter Bahnhof. Im Mittelpunkt dieser Gruppe steht Carl Völker mit seiner stark dekorativen Begabung, die sich gern in schwingend bewegten Kurven ergeht. Ein Rehbild läßt erkennen, was er Marc und wohl auch Campendonk verdankt. Aber er ist doch weiter gegangen in der Beweinung, die der Wucht primitiver Deutscher nacheifert und aus der Wirkung paralleler Figurenentwicklung und gleichschwingender Faltenmotive das Thema des Schmerzes klingen läßt. Andere Bilder wie Zwei Welten weben eine größere Befreiung vom Gegenständlichen, ohne in der Bildgestaltung zu neuer Einheit zu kommen, die für sich Bestand und Wert hätte. An dieses kräftige Talent stehen Kurt Völker und Werner Lude eng angelehnt, doch versucht letzterer in der Verspottung zu größerer Einfachheit und damit stärkerer Schlagkraft zu kommen. Einen guten Eindruck hinterlassen Christus und die Sünderin und vor allem die Blinde von Rüdiger Berlit. In diesem ausdruckgesättigten Kopfe, der grün vor starkem Violett steht, steckt eine bedeutende Empfindung. Den nachhaltigsten Eindruck aber machte ein anderer Leipziger, Schwimmer mit seiner völlig dingbefreiten Kunst, die in Aquarellen von hoher farbiger Kultur (Kampf den Fabriken und der Gefangene) eine eigene Welt aufzubauen beginnt. Von den andern Künstlern

darf geschwiegen werden, da sie entweder in alten Geleisen fahren oder doch kein überprovinzielles Interesse beanspruchen können.

Gerstenberg.

Erfurt

Am 21. Dezember eröffnet die Künstlergruppe Jung-Erfurt in den Räumen des Kunstvereins ihre erste Ausstellung von Gemälden, Plastiken und graphischen Blättern. An Künstlern sind u. a. vertreten: A. Hanf, W. Kirch, Memel, Th. Kellner, C. Schneider, Lüdecke.

Hannover

In der Dezemberausstellung der Kestner-Gesellschaft diesmal Paul Klee und Lyonel Feininger. Die Dinge, so verschieden in Massen und Temperament, stimmen dennoch köstlich zusammen. Der kristallinische Kubismus Feiningers, der aus inneren Gesichten eine persönliche Welt aufbaut, in der gotischer Hymnus zur Evokation aufruft, findet in den zarten traumhaften Phantasien Klees, die alle Erdenschweren verleugnen und nur noch Farbe und Klang in letzter Synthese harmonisch zusammenbinden, einen feinen Widerhall. Als wenn sich die ungestüme Dramatik Feiningers in der knospenhaften Sprache Klees von selbst ein Gleichnis gesetzt hätte. Der gute Hannoveraner steht kopfschüttelnd vor diesen Dingen und flüchtet sich entsetzt zu jener grauenvollen Massenschau elenden Kitsches, den die Künstlervereinigung alljährlich mit etwa 400 Nummern bereithält. Ihm ist nicht zu helfen.

Schade, daß die Kestner-Gesellschaft gleichzeitig einen Kunstbazar der hiesigen Kunstgewerbetreibenden, der unter der Flagge des Werkbundes (!) segelt, einen Teil ihres Raumes zur Verfügung stellte. Herr Poelzig hätte an dieser Ausstellung keine Freude. Dieses Sammelsurium von bestenfalls belanglosen Nichtigkeiten beweist höchstens, daß es noch einer gewaltigen Arbeit bedarf, bis wir den Grad der Qualität und des Geschmacks erreichen, der notwendig ist, wenn überhaupt jemals von dieser Seite her praktisch Kultur propagiert werden kann. B.

München

Die Ausstellung der Arbeiten von Otto Dill und Moritz Melzer in der Modernen Galerie Thannhauser ist beendet, neu zur Ausstellung gelangte zum erstenmal eine Kollektion Gemälde und Zeichnungen von Oskar Hermann, München. Die Skulpturen von Geibel, München bleiben noch einige Zeit zu besichtigen.

Das graphische Kabinett der gleichen Galerie zeigt zur Zeit eine Ausstellung des gesamten graphischen Werkes und der illustrierten Bücher aus dem Kurt Wolff- und Hyperion-Verlag.

New York

The Erich Galleries künden für die ersten Monate des Jahres 1920 folgende sehr interessante Ausstellungen an. Januar: Kollektivausstellung von Porträtgemälden der Mrs. J. Young Hunter und gleichzeitig in ihrer Filiale in der Beard Galleries in Minneapolis eine Ausstellung alter Meister. Februar: Gemälde altspanischer Meister. März: Frühe englische Landschaftsmalerei. April: Gemälde älterer amerikanischer Künstler. Eine Mitteilung der Galerie erinnert daran, daß kaum eine amerikanische Kunstsaison so hoffnungsvoll begonnen habe wie die gegenwärtige.

r.—

Paris

Der „Pariser Staatsanzeiger" kündigt nun auch seinerseits offiziell die Ausstellung dekorativer Kunst an, die 1922 stattfinden soll. Der Abgeordnete Réville, der Abgeordnete Simyan und der Direktor im Ministerium der schönen Künste, Paul Léon, werden die Veranstaltung vorbereiten und leiten. Sie wird wahrscheinlich auf der Insel Puteaux bei Paris stattfinden.

Der Pariser Herbstsalon (die Vereinigung der Jungen) ist nach sechs Jahren wieder eröffnet worden. Das Grand Palais wurde für diesen Zweck mit großem Aufwand eingerichtet. Ein Teil des Raumes ist von den Dadaisten belegt. Die französische Kritik nennt im übrigen die bekannten Namen Henri Matisse und Othon Friesz. Matisse zeigt u. a. ein Bildnis Octave Mirbeaus. Friesz scheint zum Kubismus übergegangen zu sein. Die Pariser Kritik beschäftigt sich außerdem noch mit einigen neuen Leuten wie Lucien Villon, Maurice Berthon, Gustave Jaulmes, Pimienta und Josef Bernard.

Wiesbaden

In dem graphischen Kabinett von Heinrich Staadt ist u. a. eine Kollektion neuer Arbeiten von Käthe Kollwitz ausgestellt. Die permanente Ausstellung des Architekten Hoppe bringt wieder eine Anzahl gediegener Entwürfe dieses Künstlers, der sich im besonderen um die Kultur des Hausgartens in Wiesbaden und anderwärts schon manches Verdienst erworben hat. ch.

Zürich

Eduard Bick, der junge Schweizer Plastiker, den zuerst der Baron v. d. Heydt in Elberfeld nach Deutschland brachte, ist dauernd nach der Heimat zurückgekehrt und hat sich seinen engeren Landsleuten kürzlich mit einer größeren Ausstellung seiner Werke im Kunsthaus präsentiert. Im Hinblick auf die plastischen Arbeiten kommt Hans Trog in der N. Z. Ztg. zu folgendem interessanten Ergebnis der Kritik: „Mit diesen

Arbeiten tritt Bick in jene Reihe moderner Plastiker, welche in Barlach, in Lehmbruck, in Hoetger ihre Meister haben. Man glaubt es zu spüren, wie stark Bick sich mit der Plastik des Mittelalters verknüpft fühlt, und es ist ein weiblicher Kopf in Sandstein da, der durchaus in einer Dombauhütte von einem in fruchtbarer handwerklicher Tradition stehenden Steinmetzen gemeißelt sein könnte. . . ." Auch zahlreiche graphische Arbeiten des Künstlers zeugen von der hohen plastischen Gestaltungsgabe dieses Talentes.

Bick, der vor zwei Jahren in der Berliner Freien Sezession ausstellte, ist den deutschen Kunstfreunden längst kein Unbekannter mehr.

Von Künstlern und Gelehrten

Auguste Renoir †

Achtundsiebzigjährig ist Renoir in den ersten Dezembertagen in Cagnes an der Riviera gestorben. Nun lebt von den führenden Meistern des französischen Impressionismus nur noch der greise Monet. Überflüssig beinahe an dieser Stelle zu sagen, wer Renoir war und wie er als Künstler in der Geschichte bestehen wird. Denn wir Deutschen haben ihn vielleicht am meisten geliebt. Gerade er hatte alles in so reichem Maße, was uns fehlte: Diese Leichtigkeit des Blutes, das Email der Palette, den so selbstverständlichen Esprit der Farben und nicht zuletzt jenen Schuß ererbten Rokokos, zu dem die Sehnsucht jedes Geistigen im Zeitalter des Materialismus immer wieder hinfloh. Er erschien uns als Franzose in Reinkultur, der nur die Vorzüge seiner Rasse, weniger ihre Laster kannte. Impressionist? Auf die frühen Bilder der sechziger und siebziger Jahre, wo er das mondäne Leben seiner Lichtstadt in delikaten Farben einfing, mag der Ausdruck besser stimmen als auf die Werke der letzten Schaffensperiode, die immer stärker an die Überlieferung der „grands pastellistes" des 18. Jahrhunderts anknüpften. Daraus erklärt sich ihre Tongebung im ganzen, ihre oft für und nicht immer leicht erträgliche Süßigkeit.

Und doch war er ein großer Künstler und ein wundervoller Mensch. Unsere Liebe für Renoir steht fern ab von jenem nationalistischen Fieber, das gerade heute alle guten Geister zweier Völker verwirrt, die sich in gegenseitiger Durchdringung so viel zu geben hätten. b.

Claus Meyer †

der anfangs November in seinem Düsseldorfer Atelier einem Schlaganfall erlag, war gebürtiger Hannoveraner (geb. 1856 in Linden) und einer der besten Vertreter jener traditionsreichen Düsseldorfer Malerschule, die in ihrer Kunst vornehmlich an die holländischen Genremaler des 17. Jahrhunderts wieder anknüpfte. Schüler des Münchner Löfftz, trat er zuerst in den achtziger Jahren an die Öffentlichkeit und zwar mit einem Erfolg, der uns Heutigen nicht mehr ganz verständlich erscheint. Im Stil der Vermeer, Metsu oder Terborch hat Claus Meyer unzählige Genreszenen gemalt, mit delikatem Geschmack, aber in durchaus antiquierter Auffassung. Die „Würfelspieler" der Nationalgalerie können in dem Sinne als typisch gelten. 1895 erfolgte seine Berufung an die Düsseldorfer Akademie und seither ist er neben Gebhardt, Janssen u. a. eine der prominentesten Vertretung der älteren Richtung in der rheinischen Kunststadt gewesen. Von größeren Arbeiten müssen die Freskobilder für den Festsaal in Schloß Burg a. d. Wupper genannt werden. Unter seinen zahlreichen Schülern ist Wilhelm Schmurr der bedeutendste, obwohl dieser längst die Traditionen seines Lehrers verlassen hat.

Fritz Schaper †

Der Schöpfer des Berliner Goethe-Denkmals ist nach längerem Leiden Ende November im Alter von 78 Jahren in Berlin gestorben. Schaper gehörte zu den fruchtbarsten Künstlern der älteren Berliner Bildhauerschule. Von seinen Werken zeigen das 1880 enthüllte Goethe-Standbild im Tiergarten, die feine Schleiermacher-Büste vor der Dreifaltigkeitskirche, das Lessing-Denkmal auf dem Hamburger Gänsemarkt, der Luther zu Erfurt die Stärke und die Schwächen seines Talentes, dessen Produktivität erstaunlich war. b.

H. C. Frick †

Der bekannte amerikanische Kunstsammler und Eisenmagnat, dessen Sammlung alter Meister Weltruf besitzt, ist Ende November im Alter von 70 Jahren in New York gestorben. Eine der letzten Erwerbungen Fricks war der berühmte Vermeer, ehemals in der Sammlung James Simon, Berlin, der erst vor wenigen Monaten den Weg über das große Wasser angetreten hatte. Frick hat seine gesamten Kunstsammlungen, deren Wert auf 15 Millionen Dollars geschätzt wird, dem Staat hinterlassen. Unter den Schätzen befindet sich manches vom Kostbarsten aus der Sammlung von John Pierpont Morgan. H.

Corrado Ricci

In Ergänzung unserer Mitteilung im letzten Heft sei mitgeteilt, daß Ricci fortan als Präsident des italienischen Instituts für Archäologie und Kunstgeschichte, das nach dem Vorbild des deutschen archäologischen Instituts im Palazzo Venezia eingerichtet wird, seine ganze Kraft

fortan dem Ausbau dieſer neuen Gründung widmen dürfte. Die italieniſche Regierung hätte für einen ſolchen Poſten kaum einen Befähigteren finden können.

Pompeo Molmento

der bekannte fleißige italieniſche Kunſthiſtoriker, wurde zum Unterſtaatsſekretär im Miniſterium für Altertümer und ſchöne Künſte ernannt. Der Gelehrte ſteht im 68. Lebensjahre und hat ſich hauptſächlich durch ſeine Studien zur Kunſt- und Kulturgeſchichte Venedigs verdient gemacht.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aſchaffenburger Str. 20.

Neue graphiſche Veröffentlichungen

Einzelblätter

Der Verlag Friedrich Dehne, Leipzig zeigt eine Reihe intereſſanter Blätter an.

Emil Pottner, der vorzügliche Darſteller des Federviehs, der uns durch die intime Kenntnis dieſer Tiere immer wieder in Erſtaunen ſetzt und ihr ſtilles Daſein in den verſchiedenſten Formen (vor allem auch in ſeinen Original-Porzellan-Plaſtiken) zur Anſchauung bringt, hat drei neue Blätter geſchaffen, von denen jedes in beſonderer Art von künſtleriſchem Reize iſt. Zwei farbige Linoleumſchnitte ſind in ihrer aquarellartigen Wirkung wahre Meiſterleiſtungen. Die Radierung der „Fliegenden Enten“ mag als graphiſches Blatt noch mehr Liebhaber finden, da in ihr die Impreſſion zu ſuggeſtivem Erleben geſteigert wird. — Neben dieſen Blättern hält nur noch die Rhythmik der Holzſchnitte von K. F. Zähringer, beſonders die großgeſchauten „Eisbrecher“, ſtand. Peter Halm wirkt dagegen recht akademiſch und mitunter ſogar langweilig. Hermann Struck hat die Porträtradierung Richard Dehmels, die bereits dem Jahre 1904 entſtammt, durch Beſchneiden der Platte (von 33×28 cm auf 20×13 cm) zu bedeutend ſtärkerer Konzentration erhoben. Das Blatt hat entſchieden gewonnen und gibt in ſeiner ſtillen, verſonnenen Art ein vorzügliches Abbild des Dichters.

Mappenwerke

Lovis Corinth, Das Gastmahl des Trimalchio. F. Bruckmann A. G., München. 15 Original-Radierungen in einer Mappe mit lithographiertem Deckel. Nr. 1 – 15 auf Japan M. 1000.–, Nr. 16 bis 40 auf Bütten M. 550.–.

Otto Gleichmann, Antiochus. 10 Lithographien zum zweiten Buch der Makkabäer. — Judas Makkabäus. 10 Lithographien zum zweiten Buch der Makkabäer. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Lovis Corinth, der Meiſter der Lebensbejahung, der große Künſtler einer kraftſtrotzenden Sinnlichkeit, der Verächter alles Philiſtertums, deſſen Kunſt bis zu den äußerſten Grenzen des Grotesken geht, hat in 15 Radierungen Szenen aus des Petronius' wildſchäumender Orgie dargeſtellt. Mit einer nur dieſem Künſtler innewohnenden Kühnheit ſchwingt er ſich empor in das Reich ausgelaſſenſter Träume und ſchnurrigſter Phantaſtereien, gibt ein wildes Durcheinander von Strichen und ſchreibt mit fieberhafter Eile Augenblicksbilder nieder, durch die ein Branden und Wogen, ein Zucken und Brauſen geht, wie es nur einem glutvollen Temperamente zu geſtalten gelingt. Wenn man dieſe Blätter an ſich vorüberziehen läßt, iſt man erſtaunt ob der Kühnheit, mit der ſie konzipiert ſind. Wie Viſionen tauchen die Szenen vor uns auf, die unter unſeren Blicken wieder zu entſchwinden ſcheinen. Corinth, der alte Zecher, hat hier aus vollem Herzen geſchöpft und überträgt auf den Beſchauer die feuchtfröhliche Laune, wie ſie uns aus dem Romane des Petronius entgegenlacht und wohl auch einſt im Allotriakreiſe zu München, deſſen gefürchtetſtes Mitglied der Künſtler war, geherrſcht hat.

Nimmt man dagegen die beiden Mappen von Otto Gleichmann zur Hand, ſo iſt man verwirrt von dem Gewoge der Striche, den verzerrten Geſtalten und dem allgemeinen Chaos, das in dieſen gar zu kühnen Blättern herrſcht. Von altteſtamentariſcher Größe, von Heldentum und Begeiſterung iſt hier eigentlich wenig zu verſpüren. Ich kann mir mit dem beſten Willen Judas Makkabäus nicht mit einem Giraffenhals vorſtellen und in dieſen verzerrten Geſichtern keine Helden erblicken: das iſt expreſſioniſtiſche Exzentrik! Man vergleiche nur hiermit das Wildbrauſende in den Corinthradierungen; dort hat das raſende Tempo ſeine Berechtigung und ſeinen vollgültigen künſtleriſchen Ausdruck gefunden, hier dagegen iſt es nur ein uferloſes Brauſen und Toſen, dem der Betrachter ratlos gegenüberſteht.

Ankündigungen

Die Verleger ſtrengen ſich gewaltig an, um vor dem Weihnachtsfeſte uns mit recht viel Mappenwerken zu beglücken. Die Fülle deſſen, was von allen Seiten angekündigt wird, iſt ſo groß, daß nur ein allmähliches Verdauen möglich iſt. Es ſei heute nur auf die verſchiedenen

Werke aufmerkſam gemacht, die der Verlag Friedrich Dehne, Leipzig herausbringt, ſo ein Zyklus von 10 Holzſchnitten von K. F. Zähringer, betitelt „Hochland“ (M. 420.—) und 10 Originallithographien von Ludwig v. Hofmann, betitelt „Rhythmen“ (M. 500.—). Auch von Wilhelm Plünnecke, Berlin und Emil Bizer, Frankfurt a. M. werden Mappenwerke angezeigt. — Bruno Wollbrück in Weimar bringt als Privatdruck 16 erotiſche Radierungen zur „Erbſünde“ von Walter Klemm. K. S.

Eine neue Zeitſchrift für Graphik

Der Verlag E. A. Seemann, Leipzig kündigt für 1920 ohne nähere Angaben das Erſcheinen einer neuen Monatsſchrift „Die Graphik“ an. Sie wird herausgegeben von dem Direktor der Karlsruher Gemäldegalerie, Dr. W. F. Stork.

Chodowiecki-Sammlung Stechow

(Verſteigert bei C. G. Boerner, Leipzig am 10.—13. Dezember 1919.)

Auch in Friedenszeiten wäre die Verſteigerung einer abſolut vollſtändigen Chodowiecki-Sammlung höchſter Qualität, wie die der Frau Stechow, ein Ereignis geweſen; wieviel mehr in dieſen Tagen, wo einer faſt unbegrenzten Kauflust und Kaufkraft ſo gut wie kein Angebot gegenüberſteht. Dieſer Kauflust entſprach denn auch im allgemeinen das Niveau der Preiſe, die für beſonders begehrte Stücke eine beträchtliche Höhe erreichten. Dennoch konnte es geſchickten Käufern bei der überwältigenden Fülle des Gebotenen hier und da gelingen, hübſche Handzeichnungen und ſeltene reizende Ätzdrucke billig zu erwerben.

Chodowiecki iſt ſtets und zwar aus den verſchiedenſten Geſichtspunkten eifrig geſammelt worden. Zu dem Graphikſammler geſellt ſich der Bücherliebhaber, der die Reihe ſeiner Kalender und Almanache durch die Stichfolgen ergänzen will, der Goetheſammler, der ſich für die Wertherdarſtellungen intereſſiert. Die ſeltenen Exlibris werden von Mitgliedern der heute ſo beſonders zahlreichen Gemeinde der Exlibrisſammler heftig begehrt. Auch aus familien- oder lokalgeſchichtlichen Intereſſen werden gewiſſe Porträts oder Anſichten von Sammlern gern erworben. Allen kommt die gefällige Art des Künſtlers entgegen, die dem Durchſchnittsgeſchmack entſpricht und doch vermöge ihrer zeichneriſchen und graphiſchen Qualitäten auch höhere Anſprüche befriedigt.

So iſt es denn nur zu erklärlich, daß ſich auch dieſes Mal trotz der faſt unerträglichen Reiſeſchwierigkeiten eine große Anzahl von Vertretern ſtaatlicher Sammlungen, ſowie bekannte Sammler und Händler zu der Auktion eingefunden hatten.

Die Miniaturen und Emaillemalereien aus der Frühzeit des Meiſters waren immer ſtark begehrt und teuer und erzielten auch dieſes Mal ſehr hohe Preiſe. Im übrigen verweiſen wir auf die Beilage „Verſteigerungsergebniſſe“ in dieſem Hefte. v. R.

Bücherſammelweſen

Unter Leitung von
Bibliotheksdirektor Dr. E. von Rath
Leipzig, Ferdinand Rohdeſtr. 35.

Neue Vorzugsdrucke

Niemand wird leugnen, daß die Heranziehung der graphiſchen Illuſtration für den Buchſchmuck, die Zuſammenarbeit des graphiſchen Künſtlers mit dem Drucker Hervorragendes, wie zu allen Zeiten, auch für die Buchkunſt unſerer Tage geleiſtet hat. Die von Mario Spiro beſorgte Überſetzung des Werkes „Die Eroberung Mexikos von Ferdinand Cortez“, von W. Drugulin in Leipzig auf ſtärkſtem Handbütten gedruckt und von Max Slevogt mit 112 mit der Hand eingedruckten Lithographien und einer farbigen Zeichnung für den Einband aus Ganzſeide geſchmückt (bei Bruno Caſſirer in Berlin in 250 numerierten Exemplaren erſchienen, 600 M.), kann als ein allererſtes Beiſpiel hierfür gelten; ſie zeigt ein vollendetes Zuſammengehen von Druck und Bild und rückt Slevogt in die vorderſte Reihe unſerer Buchilluſtratoren.

Aber niemand darf auch leugnen, daß gerade in unſeren Tagen die Illuſtrierung gar zu oft lediglich eines der vielen Mittel iſt, mit denen man das ſogenannte bibliophile Publikum locken will, und daß dieſe Ausbeutung der Illuſtration uns eine bedauerliche Menge von Bibliophilie-Erſatzware gebracht hat. Mit beſonderer Freude zeige ich daher ein paar Vorzugsdrucke an, die auf die Zuhilfenahme der Illuſtration und andere geſuchte Koſtbarkeiten ganz verzichten und nur durch die Drucktechnik wirken wollen; ſie ſind ein Beweis, daß es noch Verleger gibt, die das ſnobiſtiſche und merkantile Gebahren, mit dem ſich die Hauptmaſſe der Luxusdrucke zur Schau ſtellt, nicht mitmachen.

Bei dem Inſel-Verlag, der allzeit den echten Vorzugsdruck gepflegt hat, verſteht ſich das von ſelbſt, und wenn er nun die von Carl Ernſt Poeſchel und Walter Tiemann begründete Janusprеſſe übernommen hat und unter der Leitung ihrer Begründer fortführt, ſo wiſſen wir, daß dieſe Janusdrucke Zierden deutſcher Buchkunſt bilden. „Das Märchen der 672. Nacht“

von Hugo von Hofmannsthal liegt als erſter (als dritter der Januspreſſe) vor in 200 Exemplaren, davon 50 auf Japan und in Pergamenthandband (180 M.) und 150 auf Büttenpapier in Seide mit Lithographie von Tiemann (90 M.) oder in Batik-Überzugspapier (60 M.). Der rote Titel, die roten Rokoko-Initialen am Beginn der beiden Kapitel und das rote Druckerſignet am Schluß ſind, wie wir das bei Poeſchel und Tiemann gewöhnt ſind, die einzigen ſchmückenden Zutaten, die dieſes mit einer prachtvollen großen Antiqua gedruckte Buch erhalten hat.

Ein weiterer, eben erſchienener Vorzugsdruck des Inſel-Verlags iſt das Hauptwerk des flämiſchen Myſtikers Jan van Ruisbroeck „Die Zierde der geiſtlichen Hochzeit“ in deutſcher Überſetzung von Friedrich Markus Huebner, von Drugulin in einer alten Fraktur auf van Gelder-Büttenpapier in 500 numerierten Exemplaren gedruckt, mit holzgeſchnittenem roten Titel wiederum als einzigem Buchſchmuck und in Ganzpergament oder in Halbpergament mit Batik-Überzugspapier gebunden.

Ein ſchönes Beiſpiel für die rechte Anpaſſung der äußeren Form eines Buches an ſeinen Inhalt bietet der 5. Druck der gediegenen Hamburger Preſſe, der unter dem Titel „An meinen Sohn H—.“ des Matthias Claudius Lebensregeln für ſeinen Sohn aus dem Jahre 1799 in einem zierlichen ſchmalen Büchlein von 16 Seiten in der Steiner-Prag-Fraktur, vortrefflich geſetzt, die Anfangsinitialen jeder Regel rot gedruckt, als eine in der Tat willkommene Sonderveröffentlichung darbringt. Hübſcher konnten dieſe in dem Werke des biederen Hauspoeten verborgenen ſinnigen Lebensweisheiten gar nicht neu ans Licht geſtellt werden.

Kleukens, einer der Kundigſten und Geſchmackvollſten, der noch Anfang des Jahres Rudolf G. Bindings „Keuſchheitslegende“ aus der unveröffentlichten Handſchrift als muſterhaften Sonderdruck der Ernſt-Ludwig-Preſſe mit der Anfangsinitiale in aufgelegtem Gold als einzigem Schmuck hergeſtellt hat, kündigt zuſammen mit Binding, der die zum Druck gelangenden Werke auswählen wird, und einem nicht auf äußeren Erfolg angewieſenen Fachmann, dem Preisſetzung und Vertrieb übertragen ſind, eine eigene neue Preſſe, die Kleukens-Preſſe in Frankfurt a. M. an. Sie will nur hervorragende Schöpfungen des menſchlichen Geiſtes drucken, die einzig aus inneren Werten heraus die Berechtigung zum Vorzugsdruck nachweiſen, ſie will verborgene Werke hervorziehen oder in ſchlechter Form gewandete dem Freunde einer wahren Kultur des Buches von neuem zurückſchenken, ſie will den wahlloſen Darbietungen entgegenarbeiten und den ſtrengſten künſtleriſchen Maßſtab anlegen uſw. Das iſt ein Programm, das ſich für Pfleger des ſchönen Buches von ſelbſt verſteht und bisher von allen ſolchen Preſſen und Druckern verkündet worden iſt. Wichtiger iſt, daß die Preſſe mit ihrem erſten Werk, den „Unterhaltungen deutſcher Ausgewanderten von Goethe“, in der Tat eine drucktechniſch vollendete Leiſtung bietet, in allem ſorgfältig abgewogen: einen handlichen Oktavband von 13 zu 19 cm in weißem Pappeinband mit Rückentitel und Preſſeſignet in Gold, Handpreſſenabzüge auf Japan, eine herrliche klare Antiqua, zwei Zierinitialen am Anfang des Buches und des „Märchens“, auch dieſe nicht einmal farbig, ſondern ſchwarz, ebenſo wie der Titel; alſo größte Schlichtheit und dabei äußerſte Gediegenheit und feinſter Geſchmack (250 numerierte Exemplare zu je 100 M.).

Wirklich ſchöne Bücher, die man mit Befriedigung und Wohlbehagen betrachtet, ſind auch die Gedichtſammlungen „Viola d'amour“ von Hans Otto Werda, von der Verlagsanſtalt für Literatur und Kunſt Hermann Klemm in Berlin-Grunewald bei Ernſt Hedrich Nachf. in Leipzig in der Tiemann-Fraktur mit farbigen Initialen der Gedichtanfänge auf Japanpapier in 250 numerierten Exemplaren gedruckt und von Fikentſcher in Leipzig in Halbleder gebunden, und „Via animae“ von Hans Kriſteller, ein nicht in den Handel gelangter Privatdruck in nur 50 Exemplaren, von Otto v. Holten in Berlin in prächtiger Antiqua auf Japan oder Bütten gedruckt und in Halbpergament gebunden.

Dagegen muß ich über die „einmalige Luxusausgabe“ von Hugo v. Hofmannsthals „Geſpräch über Gedichte“, die der Hyperionverlag in Berlin hat erſcheinen laſſen, den Kopf ſchütteln. Für dieſes Dichtwerk unſerer Zeit und für dieſe feinen Worte über die „zarteſten Geburten der Seele“ (dieſes Urteil Hebbels iſt ſogar noch als Motto vorangedruckt) ſind ausgerechnet eine 1747 von Roſart geſchnittene rieſige Antiquaſchrift der Offizin Joh. Enſchede en Zonen in Harlem, eine Initiale aus dem 17. Jahrhundert und ſchweres holländiſches Bütten in dem rieſenhaften Format von 26 zu 35 cm gewählt worden! Aber was tut das! Es gibt ja genug „Bibliophilen“, die dieſe Bücher gar nicht leſen und genießen, ſondern nur beſitzen wollen, und daher durch dieſen Verſtoß gegen die wichtigſte Forderung des ſchönen Buches, die organiſche Einheit von Inhalt und Form, gar nicht verletzt werden; und ſo waren denn bereits durch Vorausbeſtellung die teuerſte Ausgabe

völlig und die andern beiden Ausgaben zum größten Teile vergriffen!

Georg Minde-Pouet.

Karl der Große als Büchersammler

Schon alte Quellen erzählen von der Liebe Karls des Großen zu Handschriften, und die Rolle, die die sogenannte Palastschule Karls in der Geschichte der Miniaturen-Malerei spielt, scheint ja auch eine gewisse Bestätigung dieser Nachrichten zu sein. Auch von einer Bibliothek Karls des Großen, die sich auf der Ile-Barbe bei Lyon befunden haben soll, wird hie und da berichtet. Neuerdings ist Paul Lehmann, der kenntnisreiche Bearbeiter der mittelalterlichen Bibliothekskataloge, den Quellen, die diesen Erzählungen zugrunde liegen, nachgegangen (Historische Vierteljahrsschrift, Jahrgang 19, Heft 2) und kommt zu einem im wesentlichen negativen Resultat. Er unterzieht zunächst die neueste Behandlung, die Leclercq im Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Fasc. XXV diesen Fragen hat angedeihen lassen, einer eingehenden Prüfung und weist nach, daß der französische Bearbeiter im wesentlichen nur Material beibringt, das schon in einer deutschen Dissertation von 1727 enthalten ist. Dieses Material ist natürlich vielfach durch Ergebnisse neuerer Forschung überholt und im einzelnen berichtigt worden, ohne daß unser Wissen über das Verhältnis, in dem Karl der Große zu Büchern gestanden hat, dadurch eine wesentliche Bereicherung erfahren hätte. Insbesondere müssen die Nachrichten über die kaiserliche Bibliothek auf der Ile-Barbe bei Lyon mit größter Vorsicht aufgenommen werden. Lehmann weist nach, daß sie erst im 16. Jahrhundert auftauchen und wohl auf den bekannten Lyoner Historiker Guillaume Paradin zurückzuführen sind.

Wenn somit das Ergebnis der neusten Prüfung der Quellen nur als äußerst dürftig bezeichnet werden kann, so ist doch die Studie Lehmanns in der Hinsicht lehrreich, daß sie erkennen läßt, wie lange alte unverbürgte Nachrichten sich in der wissenschaftlichen Literatur behaupten können.

Der Plan einer Reformations-Bibliographie

Die deutschen und lateinischen Drucke aus dem Zeitalter der Reformation werden seit langem nicht nur wegen ihres Quellenwertes für die Kirchengeschichte, sondern auch wegen ihrer Bedeutung für die Buchdruck- und Kunstgeschichte eifrig gesammelt. Daß die bibliographische Forschung dieser Tatsache bisher nicht Rechnung getragen und für das 16. Jahrhundert eine brauchbare Bibliographie geschaffen hat, wie es für das 15. Jahrhundert durch Hain und seine Fortsetzer geschehen ist, lag an der außerordentlichen Schwierigkeit, das weitverstreute massenhafte Material zu sichten und genau zu verzeichnen. — Für die Hauptpersönlichkeit der Zeit, Luther, bietet allerdings die monumentale Weimarer Ausgabe seiner Werke auch in bibliographischer Hinsicht Befriedigendes. Aber für die Menge einzelner Förderer und Gegner der Reformation war man nach wie vor auf zufälliges Finderglück in gelegentlichen Veröffentlichungen und Bibliotheks- und Sammlerkatalogen angewiesen.

Für den kunstgeschichtlich Interessierten hat neuerdings Dodgon's Arbeit eine brauchbare Grundlage geschaffen; aber der Bestand an Drucken des 16. Jahrhunderts im Britischen Museum ist doch nicht so bedeutend, daß nun auch auf diesem Gebiete alle Fragen geklärt wären. Überdies ist das Werk nicht abgeschlossen und seine Vollendung unsicher.

So muß denn der Plan einer Reformations-Bibliographie, den Schottenloher im Zentralblatt für Bibliothekswesen, Jahrgang 36, Seite 223—25 darlegt, gerade den Sammlern äußerst willkommen sein. Amtliche Mittel sollen nach Schottenloher einer neugegründeten „Kommission für Geschichte der Reformation und Gegenreformation" von der preußischen Regierung zur Verfügung gestellt worden sein, und diese Kommission soll neben anderen Aufgaben eine „Beschreibung des handschriftlichen und gedruckten Schrifttums der Reformation und Gegenreformation samt einem Verzeichnisse der Literatur über die kirchlichen Bewegungen in Deutschland in der Zeit von 1500—1585" in die Wege leiten. Die Durchführung dieser äußerst umfänglichen Arbeit ist Schottenloher, der bereits eine große Anzahl wertvoller bibliographischer Beiträge zur Reformationsgeschichte veröffentlicht hat, übertragen worden. Schottenloher verspricht, neben der geschichtlichen und typographischen Seite auch die kunstgeschichtliche, die den Leser des Cicerone ja vor allem interessiert, nicht zu vernachlässigen. Hoffentlich läßt sich das weitausschauende Unternehmen in absehbarer Zeit vollenden, damit der Sammler endlich von all den verschiedenen Katalogen und Teilbibliographien Abschied nehmen kann.

Arkadien

Herr Alfred Hoennicke, Charlottenburg, der die Bücherfreunde schon mit einer Reihe kleiner kostbarer Bücher beschenkt hat, unter denen sich besonders die Daphnis-Drucke eines gewissen Ansehens erfreuen, gibt nun auch für einen erlesenen Kreis eine bibliophile Zeitschrift heraus. Sie nennt sich Arkadien und ist in verschiede-

nen historischen Typen bei Enschedé in 60 numerierten Stücken auf Bütten gedruckt. Das erste Heft, das u. a. Goethes Bericht über seine Aufnahme in die Gesellschaft der Arkadier enthält und mit Originalradierungen von Fingesten, Janowski, Volkert und Wilm geschmückt ist, soll 125 Mark kosten.

Neue Bücher und Zeitschriften

Rembrandt

Noch vor Weihnachten erscheint im Münchner Delphin-Verlag ein Rembrandtbuch von Kurt Pfister, dem 50 Bildtafeln beigegeben sind. Die Darstellung will eine Synthese der schöpferischen Persönlichkeit des Meisters und seine Einstellung in die Zusammenhänge der abendländischen Kunst geben. (Preis M. 12.—.)

Tribüne der Kunst und Zeit

In der von Kasimir Edschmid mit feinem Gefühl für das Wesentliche herausgegebene Schriftenreihe (Verlag Erich Reiss, Berlin) sind einige neue Bände erschienen: so von Iwan Goll ein Band „Die drei guten Geister Frankreichs", von Paul Bekker eine Arbeit „Neue Musik", von René Schickele eine feine kulturpolitische Plauderei „Der neunte November" und von Müller-Wulkow ein Band „Aufbau-Architektur", der an dieser Stelle am meisten interessiert. Das ist eine gedankenstarke, programmatisch fesselnde Schrift, die mit kritischer Sonde Gegenwart und Zukunft unserer deutschen schöpferischen Leistungen bemißt. n.

Der Zweemann

heißt eine neue Zeitschrift, die als „Monatsblätter für Dichtung und Kunst", herausgegeben von F. W. Wagner und Christof Spengemann, soeben im Verlag Rob. Goldschmidt & Co. in Hannover erschienen ist. Die erste Nummer, vorwiegend literarisch orientiert mit Beiträgen der jüngsten deutschen Dichtung, bringt außerdem Originalgraphik von Schwitters, Burchartz und Wach. Glossen und Kritik, die auch des „Cicerone" gedenkt, sind geistvoll und zum Teil höchst amüsant konzipiert. Obwohl dies Blatt wohl in erster Linie versuchen wird, in Hannover Wurzel zu fassen, dürfte es doch bald in weitere Kreise dringen. n.—

Verschiedenes

Frühjahrsmesse in Leipzig

Das Leipziger Meßamt wendet sich neuerdings an die deutschen Künstler und Kunstgewerbler mit einer Einladung zur Beteiligung an der Entwurfs- und Modellmesse, die mit der nächsten Frühjahrsmesse in Leipzig (29. Februar bis 6. März) verbunden werden soll. Die Entwurfs- und Modellmesse will als Vermittlungsstelle zwischen Künstlern und Fabrikanten wirken und strebt die Qualitätssteigerung der deutschen industriellen Arbeit unter Mitwirkung der Künstlerschaft an. Nach den auf der letzten Messe gemachten Erfahrungen waren vor allem gewünscht Entwürfe für Metallwaren, kleinplastische Modelle, Glasgerät, Lederarbeiten, Möbel, Holzgerät, Textilarbeiten. Die Einsendungen sind bis zum 10. Januar 1920 an die Ortsausschüsse zu richten. Zur Prüfung durch den Hauptaufnahmeausschuß in Leipzig sind die Sammelsendungen von den Ortsausschüssen bis zum 20. Januar 1920 an das Meßamt in Leipzig (Entwurfs- und Modellmesse) zu senden.

George Groß: Der Abenteurer

Die Reproduktion dieses Gemäldes in Heft 23 des Cicerone geschah mit freundlicher Genehmigung von Hans Goltz, München. Das Bild war in der Herbstausstellung der Kunsthandlung längere Zeit zu sehen.

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9

Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade, im ersten Stock)

sucht zu kaufen: Echte Werke großer alter Meister

sowie Gobelins, echte alte Porzellane und Bibliotheken

Für den Nachweis solcher Werke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Amsterdam

Bei A. Mak wird Ende Dezember oder Anfang Januar die bekannte Sammlung orientalischer Kunst von Leonce Rosenberg (Paris) versteigert. Die Sammlung umfaßt u. a. chinesische Bronzen und Steinskulpturen, vorderindische Plastik, altägyptische und frühgriechische Kunst, persische Miniaturen und Keramik. H.

München

Am 22. und 23. Dezember gelangen in der Galerie Helbing Antiquitäten, Möbel, Plastik und alte Gemälde zur Versteigerung. Der ungefähr 600 Nummern umfassende Katalog enthält neben Porzellan — Meißen, Berlin, Straßburg — eine Reihe Holzskulpturen des 15. und 16. Jahrhunderts, Arbeiten in Metall, darunter eine Kollektion von Standleuchtern des 15. bis 18. Jahrhunderts. Möbel und Einrichtungsgegenstände des 17.—19. Jahrhunderts, eine ungefähr 100 Nummern umfassende Dosensammlung, eine Kollektion von Rokoko-, Empire- und Biedermeierstücken bilden den Hauptteil des Kataloges. Waffen, einige Textilien und alte Gemälde, darunter Werke von Altdorfer, Crespi, Carravaggio beschließen den mit zwölf Tafeln versehenen Katalog der zum Preis von M. 3.— durch die Galerie Helbing, München zu beziehen ist.

Neue Kataloge

Hermann Abels, Köln a. Rh., Hohenzollernring 50. Alte und zeitgenössische Graphik (Gratisversand des reich illustrierten Weihnachtskataloges).

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstraße 6. Lagerkatalog 660. Zur Geschichte der Wissenschaften II. Alte Medizin bis zum Ende des 18. Jahrh. Enth.: Aderlaßkalender, Anatomie u. Chirurgie, Balneologie, Diätetik u. Kochbücher, Genußmittel . . . Kräuterbücher usw.

Rudolf Bangel, Frankfurt a. M., Neue Börse. Modernes Kunstgewerbe, Gemälde, Kunstblätter u. a. aus Besitz der Familie Göbel, Frankfurt a. M.

Hans Goltz, Buchhandlung, München, Brienner Str. 8. Bücher, die ich liefern kann. Lager-Kat., Weihnachten 1919.

Paul Graupe, Antiquarat, Berlin W. 35, Lützowstr. 38. Kat. 90. Bibliophile Seltenheiten für den Weihnachtstisch des Bücherfreundes. Insgesamt 600 Nummern kostbarer Handschriften, Einzeldrucke, Graphik pp. aus alter und neuer Zeit mit einem interessanten Tafelanhang. Der Katalog verdient weitgehende Beachtung.

Hugo Helbing, München, Wagmüllerstr. 15. Antiquitäten, Plastiken, alte Möbel, Gemälde aus verschiedenem, meist süddeutschem Privatbesitz (12 Tafeln).

Ad. Weigel, Leipzig, Wintergartenstr. 4. Mitteilungen für Bücherfreunde F. 3. Nr. 1: F. A. Hünig: Die Mission des Buches. Nachrichten v. neuen Büchern. Schöne Bücher und Vorzugsausgaben, meist handgearbeitete Einbände.

v. Zahn & Jaensch, Dresden, Waisenhausstr. 10. Altes und Neues für Bücherliebhaber. Ant.-Katalog 286. Alte Holzschnitt- und Kupferwerke, Graphik, illustrierte Werke des 19. Jahrh., Luxusdrucke.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 1 (XII. Jahrg.)	15. Januar 1920	Heft 1 (XII. Jahrg.)	9. Januar 1920
„ 2	29. Januar	„ 2	23. Januar
„ 3	12. Februar	„ 3	6. Februar
„ 4	26. Februar	„ 4	20. Februar

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Verlages KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG, bei. Wir empfehlen denselben besonderer Beachtung.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE
ALTER MEISTER UND KOSTBARER
ANTIQUITÄTEN

Soeben erschien:

Der Graphischen Bücher III. Band

Der Mantel

von

NICOLAI GOGOL

Mit 12 Originallithographien von
WALTER GRAMATTÉ

Die Lebenstragödie eines kleinen russischen Beamten — häßlich, geknechtet, nur von einem Ziel erfüllt und zu hart enttäuscht, um ohne Erfüllung weiterzuleben — findet in den Lithographien Gramattés einen starken und ergreifenden Ausdruck.

Die Bücher sind auf weißem Dickdruckpapier in der Offizin W. Drugulin gedruckt. Die Lithographien wurden unter Aufsicht des Künstlers mit der Hand abgezogen. Alles Material, Leinen, Überzug- und Textpapier ist Friedensware.

Von dem Buch wurden 100 numerierte Exemplare vom Künstler signiert in Halbpergament mit gebatiktem Überzugpapier mit der Hand gebunden. Preis 100 Mark.

In Halbleinen gebunden 14 Mark

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag.

Gustav Kiepenheuer Verlag
POTSDAM-BERLIN

Verlag von
Klinkhardt & Biermann, Leipzig

Barock und Klassizismus

Studien zur Geschichte der Architektur Roms

von

KONRAD ESCHER

Mit einem Titelbild und 42 Abbildungen auf 21 Lichtdrucktafeln

Geheftet M. 15.—, gebunden M. 17.50

Der Verfasser gibt in diesem Werke einen genauen Überblick über die Baugeschichte Roms im Zeitalter des Barockstils und über das Wesen und die Entwicklung der Architektur im 17. und 18. Jahrhundert. Allen Kunsthistorikern, Architekten und Verehrern römischer Baukunst sei dieses Buch wärmstens empfohlen.

FRAENKEL & CO.

Antiquariat und Auktionsinstitut
Berlin 24 :: Artilleriestr. 13

suchen zu erwerben

Illustrierte französische Bücher des 18. und 19. Jahrhunderts auch französische englische und Kunstblätter

Wir übernehmen ganze Sammlungen und einzelne Werke zur Versteigerung bei günstigen Bedingungen

---

Verlag von A. Bagel in Düsseldorf
Grafenberger Allee 98

Wer eine von Tagesgeschmack und Tagesmeinung — unabhängige — Kunstzeitschrift mit eigenem, selbständigem Urteil, von erlesenem Inhalt und Gehalt und in vorbildlicher Ausstattung schätzt, dem sei

Die Rheinlande

Monatsschrift
für deutsche Kunst und Dichtung
Herausgeber Wilhelm Schäfer
Bezugspreis jährlich (Jan. bis Dez.) 15 M.
aufs angelegentlichste empfohlen.

Probeheft gegen Einsendung von 2 Mark

Bestellungen nimmt jede Buchhandlung und jede Postanstalt entgegen

DER STURM

BERLIN W 9 • POTSDAMER STRASSE 134a

STÄNDIGE KUNST-AUSSTELLUNG

DER

EXPRESSIONISTEN - FUTURISTEN - KUBISTEN

GEÖFFNET 10-6 UHR — SONNTAGS 11-2 UHR

FÜR SAMMLER UND SAMMLUNGEN:

DER STURM VERKAUFT

GEMÄLDE UND AQUARELLE

von KANDINSKY - CHAGALL - CAMPENDONK - HEEMSKERCK - KLEE - BAUER
BOCCIONI - SEVERINI - GLEIZES - METZINGER u. a.

HOLZSCHNITTE

von FRANZ MARC (nur noch wenige vorrätig) - CAMPENDONK - HEEMSKERCK u. a.

BESICHTIGUNG FÜR KÄUFER NACH VORHERIGER ANMELDUNG

Soeben erschien:

FRANKFURTER

BÜCHER-FREUND

12. Jahrgang · Heft 4

Mit 6 Tafeln u. 25 Textabbildungen

Enthält:

AMERICANA
ILLUSTRIERTE BÜCHER
DES XV.-XX. JAHRHUNDERTS
INCUNABULA TYPOGRAPHICA
1455-1500

JOSEPH BAER & Co.
FRANKFURT a. M.
HOCHSTRASSE Nr. 6

Drei literarisch wertvolle Antiquariats-Verzeichnisse veröffentlicht soeben das Buch- u. Kunstantiquariat Oskar Rauthe, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72. Katalog 74 betitelt: „Folklore und Mystik" bringt interess. Werke über Aberglaube, Alchimie, Fabel, Faust, Lied, Märchen, Mythologie, Philosophie, Sage, Spiritismus usw. Katalog 75 heißt „Das alte Buch" u. verzeichn. nur Werke vor 1800, sowie eine Abteilung „Bibliologie u. Bibliographie. Diesem Kataloge geht eine interess. Abhandlung aus dem 18. Jahrhund. voraus betr. das = Auktionsunwesen. = Katalog 76 „Autographen u. Graphik" bringt nur Stücke aus dies. Gebieten vor 1800 u. ist eine Ergänzung zu Katalog 75.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.